



Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)

Jutta Riese Elgart

► To cite this version:

Jutta Riese Elgart. Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George). Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20057 . tel-01256620

HAL Id: tel-01256620

<https://theses.hal.science/tel-01256620>

Submitted on 15 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Jutta ELGART

Le lundi 29 septembre 2014

Titre :

Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne
(Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Littérature comparée

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur(s) de Thèse :

Madame Mireille DOTTIN-ORSINI, Professeur des universités

Rapporteurs :

Monsieur Jean-Louis BACKES, Professeur émérite
Monsieur Yves LANDEROUIN, Professeur des universités

Autre(s) membre(s) du jury :

Monsieur Bernard FRANCO, Professeur des universités



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Jutta ELGART

Le lundi 29 septembre 2014

Titre :

Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne
(Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Littérature comparée

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur(s) de Thèse :

Madame Mireille DOTTIN-ORSINI, Professeur des universités

Rapporteurs :

Monsieur Jean-Louis BACKES, Professeur émérite

Monsieur Yves LANDEROUIN, Professeur des universités

Autre(s) membre(s) du jury :

Monsieur Bernard FRANCO, Professeur des universités

Mes remerciements

*A mon directeur de recherches Madame Mireille Dottin-Orsini pour son soutien
indéfectible tout au long des années.*

A mon époux et à mes enfants pour leur aide et leur patience.

RÉSUMÉ

Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne

(Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)

La figure mythique et légendaire, suggestive, occupe une position centrale dans l'esthétique du symbolisme européen (fin XIXe – début XXe siècle). Cette thèse propose d'en étudier l'émergence et la fonction dans les œuvres de trois éminents représentants : Stéphane Mallarmé (1842–1898 France), William Butler Yeats (1865–1939 Irlande) et Stefan George (1868–1933 Allemagne).

Un regard sur la société contemporaine (les arts, les découvertes scientifiques) permet de découvrir la place qui revient au mythe et à la légende.

Au-delà des différences, affinités et contacts personnels rapprochent les trois poètes. Deux générations de symbolistes de langue différente se retrouvent dans une même vision de la création poétique. Œuvres poétiques (poésie, prose, théâtre), écrits théoriques, correspondances et entretiens révèlent une approche conjointe de l'image et du mythe : la figure mythique ou légendaire prend forme entre rêve et vision, réminiscence, évocation musicale et symbole littéraire. Du discours sur le mythe se dégage une théorie personnelle.

Poésie et drame puisent aux sources hétérogènes des traditions s'enrichissent de philosophie, religion, occultisme, psychologie et vécu intime. La transposition d'art véhicule l'intertexte mythique du sujet pictural ou en sera contaminé, d'où un lien complexe entre texte et peinture (ou sculpture).

Explicite dans l'œuvre de jeunesse, la figure mythique ou légendaire subira de multiples métamorphoses : syncrétique, elle fond les versions d'un mythe avec des traditions éloignées, superpose figures et faits mythiques et réels, historiques et contemporains. Implicite, elle est présente sous forme de traces dans l'abstraction du nom commun, pronom, qualificatif ou geste. La richesse des formes d'émergence lui assure son pouvoir d'irradiation. A la flexibilité de forme et contenu correspond la diversité des fonctions : la figure mythique se prête à toute figure stylistique et fonction grammaticale. Elle crée ainsi la cohésion dans l'œuvre et participe intimement à la construction du sens. La contamination atteint l'ensemble de l'œuvre mythopoétique.

Autour des figures se forme une constellation d'images qui génère un nouveau mythe anthropocentrique, résumé et dépassement des traditions. D'abord « réservoir d'images » (Yeats) pour des créations futures, l'œuvre des poètes correspond de fait à une tentative bien plus ambitieuse : offrir une réponse à la quête du sens de l'Histoire et de la vie de l'Homme moderne qui ne croit plus en Dieu et dessiner les contours d'une société nouvelle.

La figure mythique ou légendaire représente l'élément essentiel de la création poétique

Symbolism and mythical and legendary figures : a European view
(Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)

The suggestive mythical and legendary figure holds a central position in the aesthetic of European symbolism at the end of 19th and the beginning of 20th century. This doctoral thesis proposes to study its apparition and function in the works of three distinguished representatives: Stéphane Mallarmé (1842–1898, France), William Butler Yeats (1865–1939, Ireland) and Stefan George (1868–1933, Germany).

A look on contemporary society (arts, scientific discoveries) will allow discovering the place due to myth and legend.

Beyond their differences, affinities and personal contacts bring these poets closer together. Two generations of symbolists, speaking different languages, join in one and the same view on poetical creation. Poetic works (poetry, prose and theatre), theoretical texts, letters and conversations reveal joint approach to image and myth: the mythical and legendary figure takes shape among dreams and vision, reminiscence, musical evocation and literary symbol. A personal theory emerges from speech on myth.

Poetry and drama draw from the heterogeneous sources of various traditions, enriching with philosophy, religion, psychology, occultism and private experience. Transposition of art conveys the mythical text of the painted subject or is contaminated by it. Hence a compound link from text to painting (or sculpture).

Explicit in the poet's early work, mythical and legendary figure will go through multiple metamorphosis : synthetic, it melts the different versions of a myth with traditions from far away, it superimposes mythical figures and facts on others taken from history and contemporary reality. Implicit, it will be present as a trace, a common noun, a pronoun, a qualifying adjective, or a gesture. Great diversity of forms provides him power of radiation. Flexibility of form and content matches with diversity of functions: the mythical figure lends itself to every stylistic figure and grammatical function. This way it creates cohesion within the work and contributes intimately to the construction of sense. Contamination affects all the mythopoetic work.

Around these figures a constellation of images forms and produces a new anthropocentric myth, summarizing and going beyond traditions. Hoard of images for future creations in the beginning (Yeats), the poet's work actually comes up to a bid far more ambitious: give an answer to the quest for sense of history and life of modern man who doesn't believe in God any more, and draw the outline of a new society.

Mythical and legendary figure represent the essential element of poetic creation.

SOMMAIRE

| | |
|---|---------------|
| INTRODUCTION | 13 |
| MYTHOCRITIQUE : UNE APPROCHE DE L'ŒUVRE POÉTIQUE. | 15 |
| L'IMAGE MYTHIQUE : PROBLEMES DE TERMINOLOGIE. | 18 |
| LA RECEPTION DE MALLARME, YEATS ET GEORGE. | 23 |
| LES RAPPORTS ENTRE MALLARME, YEATS ET GEORGE. | 26 |
| - Mallarmé et Stefan George : la (recon)naissance d'un poète..... | 27 |
| - Mallarmé et William Butler Yeats. | 34 |
| - William Butler Yeats et Stefan George..... | 42 |
| I. LE CHOIX DU SYMBOLISME AU SEUIL DE LA MODERNITE, ENTRE MYTHOLOGIE ET SCIENCES..... | 49 |
| A. PORTRAIT D'UN SIECLE MYTHOLOGIQUE ET SCIENTIFIQUE : A LA RECHERCHE DES ORIGINES (DE)MYTHIFIEES..... | 51 |
| B. LE SYMBOLISME, UNE NEBULEUSE AUX YEUX DE LA CRITIQUE. | 60 |
| 1. Des tentatives d'identification. | 62 |
| 2. Symbolisme ou décadence ?..... | 65 |
| 3. L'héritage : Romantisme, Parnasse, l'opéra de Wagner. | 70 |
| C. LA FORMATION D'UNE ESTHETIQUE SYMBOLISTE EN FRANCE..... | 78 |
| 1. Médiation entre idéalisme, réalisme et psychologie des profondeurs : le symbole..... | 79 |
| 2. La conception de l'image. | 82 |
| a) Emotion, rêve et idée..... | 82 |
| b) La découverte des correspondances entre les arts : peinture et littérature. | 84 |
| 3. La fonction de l'image mythique : du symbole à l'image mythique..... | 89 |
| 4. Le mythe dans l'art symboliste : une œuvre mythologique et mythique..... | 91 |
| a) Des points de vue symbolistes : variation autour du mythe | 94 |
| b) Vers un dépassement de l'imagerie mythique..... | 101 |

II. MODALITES D'APPARITION DU MYTHE ET DE L'IMAGE MYTHIQUE CHEZ MALLARME, YEATS ET GEORGE 105

| | |
|---|------------|
| A. IMAGE ET MYTHE | 107 |
| 1. Le poète devant l'image : peinture et poésie. | 107 |
| a) Une approche conjointe de l'image et du mythe. | 107 |
| b) L'art dans l'œuvre poétique : présence et fonction de l'image mythique. | 125 |
| 2. Poésie et musique. | 145 |
| a) Mallarmé et la rivalité entre musique et littérature. | 146 |
| b) Stefan George, de l'union des arts au refus de la musique ?..... | 157 |
| c) William Butler Yeats vers les arts appliqués de la littérature. | 169 |
| 3. De la musique par le rêve au mythe. | 175 |
| a) Mallarmé : la poésie comme rêve et chant. | 176 |
| b) Stefan George : réconcilier Apollon et Dionysos..... | 182 |
| c) Yeats : du rêve au symbole..... | 189 |
| B. LE DISCOURS SUR LE MYTHE ET LA FIGURE MYTHIQUE..... | 200 |
| 1. Mallarmé, théoricien du mythe..... | 201 |
| 2. Yeats, le journaliste dans les débats de l'actualité culturelle. | 225 |
| 3. George, une parole théorique rare. | 243 |

III. LA QUÊTE DU SENS ET L'ŒUVRE POETIQUE..... 257

| | |
|---|------------|
| A. LA PLUME D'ICARE : L'ŒUVRE DE JEUNESSE OU L'IMAGE EXPLICITE. | 259 |
| 1. Mallarmé avant la crise d' <i>Hérodias</i> | 260 |
| a) « Ce que disaient les trois cigognes »..... | 265 |
| b) <i>Entre Quatre Murs</i> , un premier recueil de poésies | 276 |
| c) Formes d'émergence de la figure mythique dans l'œuvre de jeunesse | 282 |
| 2. Yeats avant la rencontre avec le symbolisme. | 287 |
| a) <i>The Island of Statues</i> | 288 |
| b) <i>The Seeker</i> | 296 |
| c) « The Happy Shepherd » | 297 |
| 3. George avant sa rencontre avec les milieux symbolistes et Mallarmé. | 301 |
| a) <i>Prinz Indra</i> | 303 |
| b) Les fragments dramatiques du jeune George : <i>Phraortes</i> , <i>Graf Bothwell</i> , <i>Manuel</i> | 310 |
| c) <i>Die Fibel (L'Abécédaire)</i> | 322 |
| d) Des signes précurseurs pour l'œuvre à venir | 330 |
| B. LES BATTEMENTS D'AILES DU PAPILLON : LA LEGERETE DU MYTHE..... | 332 |
| 1. Mythe, humour et évasion : Mallarmé..... | 333 |

| | |
|---|------------|
| a) Le poète en pitre..... | 333 |
| b) Le Faune..... | 336 |
| 2. Yeats : l'ironie, le burlesque et la farce..... | 353 |
| a) <i>A Pot of Broth</i> | 355 |
| b) <i>The Green Helmet</i> | 357 |
| c) <i>The Player Queen</i> | 363 |
| C. LE GRAND ŒUVRE ALCHIMIQUE..... | 376 |
| 1. Mallarmé et le projet du Grand Œuvre : échec et mat ?..... | 377 |
| a) Le complexe d'Hérodiade..... | 385 |
| a.1/ <i>Hérodiade</i> | 389 |
| a.1.1/« Scène » : le projet théâtral..... | 393 |
| a.1.2/« Ouverture » : le poème..... | 394 |
| a.1.3/Le « Cantique de Saint Jean »..... | 397 |
| a.1.4/ <i>Les Noces d'Hérodiade</i> | 400 |
| b) Ce héros qui ne dit pas son nom : <i>Igitur, Anatole, Le Livre, Un Coup de dés</i> | 405 |
| b.1/ <i>Igitur</i> | 405 |
| b.2/ <i>Le Tombeau d'Anatole</i> | 412 |
| b.3/ <i>Le Livre</i> | 414 |
| b.4/ <i>Un Coup de Dés</i> | 417 |
| 2. William Butler Yeats : cosmogonie et métaphysique..... | 422 |
| a) Héros fou et beauté fatale..... | 423 |
| b) Versions différentes et métamorphoses..... | 427 |
| c) Vers la cosmogonie : première étape..... | 431 |
| d) <i>A Vision</i> : expression de l'unité d'être et de l'unité de l'œuvre..... | 437 |
| d.1/Édition de 1925..... | 437 |
| d.2/ <i>A Vision</i> : deuxième édition..... | 440 |
| e) A l'ombre de Cuchulain..... | 447 |
| f) La figure mythique dans l'œuvre poétique autour et après <i>A Vision</i> | 451 |
| 3. Stefan George : théophanie et utopie..... | 457 |
| a) Pan, faunes, nymphes, naïades et autres divinités de la nature..... | 457 |
| b) D'Algabal à Maximin : le nouveau Dieu..... | 465 |
| c) Le mythe en triptyque : <i>Der Siebente Ring, Der Stern des Bundes, Das neue Reich</i> | 470 |
| 4. Entrer dans la danse..... | 475 |
| CONCLUSION : FIGURE MYTHIQUE, PERENNITE ET AVENIR..... | 477 |

| | |
|--|----------------|
| ANNEXES | 483 |
| 1. W. B. Yeats : « The Mother of God », « On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac » | 485 |
| 2. Stefan George : “Der Infant”, “Ein Angelico”. | 486 |
| 3. « Mallarmé en Pan », page de couverture, <i>Les Hommes d’aujourd’hui</i> / Raffaëlli, <i>Les Types de Paris</i> | 487 |
| 4. Le Titien, <i>Salomé</i> / Edouard Manet, <i>Hamlet et le Spectre</i> | 488 |
| 5. Thomas Sturge Moore, <i>Ex Libris</i> / Edmund Dulac, <i>The Great Wheel</i> / Edmund Dulac, <i>The good Chiron Taught His Pupils How to Play upon the Harp</i> | 489 |
| 6. Fra Angelico, <i>Le Couronnement de la Vierge</i> / Arnold Böcklin, <i>Pan im Schilf</i> | 490 |
| 7. Melchior Lechter, page de titre, <i>Maximin. Ein Gedenkbuch</i> | 491 |
| BIBLIOGRAPHIE | 493 |
| INDEX DES OCCURRENCES MYTHIQUES | 526 |

INTRODUCTION

„ der [...] weiss dass morgen
Leicht alle schönheit kraft und grösse steigt
Aus eines knaben stillem flötenlied.“¹
 Stefan George, « Das Zeitgedicht »

Ces vers de Stefan George, composés en 1902, viennent clore un bilan poétique de plus de douze années par une gracieuse image à la mode antique. Aucun des portraits du poète allemand, au regard sévère et à l'attitude distante et figée, soigneusement mis en scène par lui-même, ne laisse deviner cette face méconnue de sa personnalité. Le jeune joueur de flûte jouant une mélodie douce est porteur d'avenir. Le poète connaît ce pouvoir, il sait que du chant harmonieux de la flûte naîtront la beauté et la grandeur de demain. L'image bucolique d'une Arcadie paisible et de l'innocence juvénile contraste avec les laideurs et les violences de l'époque contemporaine. Mais l'œuvre d'art possède la faculté de créer l'idéal de la vision poétique, les battements d'ailes du poète-papillons n'engendrant pas un ouragan dévastateur, mais l'émergence d'un monde plus beau.

Le poète en joueur de flûte est une image clef chez Mallarmé qui fait naître la poésie comme réminiscence des fantasmes heureux du Faune ; elle inspire également la poésie et le théâtre de William Butler Yeats, aux côtés de la harpe magique qui accompagne le chant du barde. Convaincus de la puissance créatrice de l'oeuvre d'art et de son pouvoir d'agir sur la réalité de demain, les trois poètes poursuivent une même ambition.

Au-delà des différences, des affinités, renforcées et enrichies par des contacts personnels, rapprochent les œuvres de ces trois poètes, éminents représentants du symbolisme européen, de nationalités et de langues différentes. L'emploi récurrent d'images issues des mythologies anciennes et littéraires caractérise leur expression poétique. Ce premier constat se trouve confirmé à la lecture des textes – poésie, prose, théâtre –, des écrits théoriques, de la correspondance et des entretiens qui révèlent une

¹ Stefan GEORGE, „Das Zeitgedicht“, *Der siebente Ring. Werke*, Bd.1, Helmut Küpper, Düsseldorf/München 1976 (1. Auflage 1958), p. 228.

« Lui [...] sait que demain
 Toute beauté, force et grandeur s'élèveront
 Du doux chant de flûte d'un jeune garçon. »

Sauf mention contraire, les traductions sont de la main de l'auteur de cette thèse.

approche conjointe de l'image et du mythe : l'image mythique prend forme entre rêve et vision, réminiscence, évocation musicale ou plastique (peinture) et symbole littéraire. Suggestive, elle paraît indissociable de la création de nos trois poètes, ainsi que de l'esthétique du symbolisme.

Poésie et drame puisent aux sources hétérogènes des traditions, s'enrichissent de philosophie, religion, occultisme, psychologie et vécu personnel. La transposition d'art véhicule l'intertexte mythique qui vient soutenir un sujet pictural emprunté à la mythologie ou associé à celle-ci par l'intervention poétique, d'où un lien complexe entre texte et peinture (ou sculpture). La tradition de l'*ekphrasis* s'en trouve renouvelée.

Explicite dans l'œuvre de jeunesse, l'image mythique subit de multiples métamorphoses : synchrétique, elle fond les versions d'un mythe, y ajoute des éléments de traditions éloignées, superpose figures ou faits mythiques et réels, historiques ou contemporains. Implicite, elle dissimule sa présence dans l'abstraction du nom commun, du pronom ou d'un simple geste. La variété des formes d'apparition lui assure un pouvoir d'irradiation à travers l'œuvre des poètes. A la flexibilité des formes et à la richesse des significations correspond la diversité des fonctions : l'image mythique s'adapte à toute figure stylistique et fonction grammaticale, elle crée la cohésion de la pièce et de l'œuvre et participe intimement au sens.

Ces images mythiques complexes se cristallisent en constellations mythopoïétiques et tendent à former un nouveau mythe, qui sera anthropocentrique, à la fois résumé et dépassement des traditions anciennes. Dans la création poétique, ce mythe constitue d'abord, et de manière très technique, un « réservoir de métaphores » pour les œuvres à venir : ainsi Yeats à propos de *A Vision*. Mais au-delà de sa fonction de matériau, le poète réalise ici une œuvre bien plus ambitieuse : créer ne serait-ce qu'une parcelle de ce Livre dont rêve Mallarmé, l'aboutissement de la quête du poète, qui est celle de l'homme moderne, à savoir la tentative d'une réponse adaptée à la recherche du sens de l'Histoire et de la Vie dans un monde qui ne croit plus à l'au-delà.

En France, les œuvres de Mallarmé, Yeats et George ont connu des fortunes diverses selon l'auteur, et variables selon les périodes. La littérature comparée ne recense actuellement qu'une seule étude d'ampleur qui se soit penchée sur les trois poètes, une thèse de doctorat soutenue par Laurent Mattiussi en 1996². Il nous semble

² Laurent MATTIUSSI, *Mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Louis Backès, Tours 1996.

que le sujet mérite davantage d'intérêt et nous tentons ici d'y apporter notre contribution. La présente étude s'interroge sur l'image mythique, sa présence multiforme et ses fonctions multiples dans l'œuvre de ces trois auteurs, représentants du mouvement symboliste dans leurs pays respectifs. Les résultats de notre travail fourniront, nous l'espérons, une nouvelle pièce à la recherche sur le symbolisme dans son étendue européenne. Cet aspect se révèle d'autant plus intéressant que le mouvement est fondé sur les échanges et qu'il avait fini par construire des liens entre les peuples, au-delà des frontières nationales. La Première Guerre mondiale allait scinder l'Europe et « le vaste réseau qui liait entre eux tous les esprits et les artistes de l'Europe d'avant quatorze ne devait véritablement se rétablir, et seulement partiellement, qu'à partir des années cinquante. », regrette le critique d'art Michael Gibson.³

De nombreuses monographies traitent du mythe, de certaines figures mythiques, au XIXe siècle et dans les œuvres symbolistes, voire chez nos auteurs⁴. Elles nous ont fourni une aide précieuse. Notre propos sera l'image mythique, une entité bien plus petite, mais une composante essentielle qui renvoie à la Fable dont elle est issue. Son apparition, parfois fort discrète, ne saurait être négligée, car elle est porteuse de sens et susceptible d'infléchir la signification d'une oeuvre.

Mythocritique : une approche de l'œuvre poétique

Notre thèse s'appuie, quant à sa démarche et à ses objectifs, sur la mythocritique dont elle emprunte les outils et la méthodologie.

En 2002, un petit ouvrage, *Mythe et Littérature* par Frédérique Monneyron et Joël Thomas, dresse un bilan des dernières décennies de recherches sur le mythe en littérature. L'objectif annoncé est de dépasser les ambiguïtés qui persistent sur les relations entre mythe et littérature et sur la notion de mythe littéraire, et de « fournir [...] un cadre herméneutique à la mesure de l'objet étudié avec une perspective cohérente de recherche »⁵. Cette mise au point représente de fait un souci permanent des

A ce jour, aucune étude de ce type n'a été éditée ni dans les pays germanophones, ni dans les pays anglophones.

³ Michael GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Taschen, Köln 2006, p. 7.

⁴ Trop nombreux pour être notés ici, voir la bibliographie en fin de volume.

⁵ Frédéric MONNEYRON et Joël THOMAS, *Mythes et Littérature*, Que sais-je ?, PUF, Paris 2002, p. 5.

milieux universitaires, ainsi en France depuis Raymond Trousson, qui introduisit la distinction entre « mythe de héros » et « mythe de situation ». Dans le foisonnement des études et des théories qui s'étendent à toutes les disciplines des sciences humaines, deux grandes conceptions d'approche dominant aujourd'hui : la mythanalyse interroge la société et la mythocritique les textes. Les deux s'avèrent de fait indissociables dans le contexte d'une recherche littéraire. Citons parmi les initiateurs Pierre Brunel, Gilbert Durand et Simone Vierre. La mythocritique a inspiré de nombreux projets de recherche dans le domaine du comparatisme, avec, sur un des tous premiers plans, l'analyse de la fortune des grandes figures de la mythologie dans l'art et la littérature à une époque définie ou au-delà des siècles : héros ou héroïnes de la mythologie antique, *Le mythe d'Hélène* par Jean-Louis Backès⁶, du mythe biblique, *Salomé* par Mireille Dottin-Orsini⁷, ou de mythes littéraires, *Don Juan* par Jean Rousset⁸. Si cette démarche s'avère ainsi un des secteurs les plus féconds de la recherche, il n'en est pas moins vrai que les points de vue divergent dans les milieux de la recherche et l'affirmation de Gilbert Durand qui voit dans le mythe « le module de l'histoire »⁹ est l'un des sujets de controverse. Désormais le chercheur s'interrogera sur le chemin qu'il suivra, sachant qu'au-delà des tendances d'une critique en évolution permanente, c'est avant tout la lecture attentive des textes qui devra fonder son analyse.

L'objectif de la mythocritique est de « redonner une signification pleine à des éléments textuels trop souvent dévalués, ou considérés comme de simples ornements », déclare Pierre Brunel¹⁰ lors du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à Limoges en 1977, et de s'interroger sur un impact éventuel sur le sens et la forme d'un texte. Pour Gilbert Durand, cette démarche est le moyen de mettre en évidence la prédominance d'un mythe dans le texte par la découverte de redondances d'une image, voire des deux mythes qui, selon lui, déterminent une époque, car

« une société vit au moins sur deux mythes : un mythe ascendant et qui s'épuise, et, au contraire, un courant mythologique qui va s'abreuver aux profondeurs du ça de l'inconscient social. Mais en réalité, les mythes ne s'effacent pas dans la mémoire sociale,

⁶ Jean-Louis BACKES, *Le Mythe d'Hélène*, éditions Adosa, Clermont-Ferrand 1984.

⁷ Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Bernard Grasset, Paris 1993.

Salomé (dir.), éditions Autrement, Paris 1996.

⁸ Jean ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris 1978.

⁹ Gilbert DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. (Berg International 1979) Dunod, Paris 1992, p. 31.

¹⁰ Pierre BRUNEL, « Mythes. Domaines et Méthodes », Jean-Marie GRASSIN (dir.), *Mythes, Images, Représentations*, XIVe Congrès de la SFLGC, Limoges 1977, Didier Erudition, Paris 1981, p. 33.

et on pourrait superposer les deux schémas, ce qui donnerait à peu près notre propre profil épistémologique, notre propre profil mythologique. »¹¹

Toutefois, le critique met en garde contre une surinterprétation, car seule la redondance permet de dégager du texte l'élément mythique sous-jacent qui justifiera une interprétation mythologique. Le chercheur se lancera donc à la découverte des « mythèmes », « les plus petites unités sémantiques »¹² constitutives du mythe, qui sont « des actions exprimées par des verbes : monter, lutter, chuter, vaincre..., par des situations 'actanciennes' : rapports de parenté, enlèvement, meurtre, inceste... ou encore par des objets emblématiques : caducée, trident, hache, bipenne, colombe... »¹³. Car le mythe constitué par l'ensemble de ces unités « existe par sa geste, par son *drama*, par son cortège d'épithètes et de verbes »¹⁴. L'interprétation de la présence du seul nom mythique doit écarter toute assimilation erronée avec un autre mythe différent. L'attention serait à porter au phénomène de résurgence, car au-delà des époques, un mythe usé peut ressortir métamorphosé, ayant perdu certains mythèmes et en ayant intégré d'autres ; Prométhée se profile derrière Faust.

Dans une perspective proche de celle de Gilbert Durand, Philippe Sellier voit s'exprimer les caractéristiques d'une civilisation sous la figuration d'un mythe dominant¹⁵. Le succès d'un mythe à une époque donnée, ou la reprise obsessionnelle de certaines images mythiques dans la littérature et les arts, ne seraient donc pas dûs à un phénomène de mode éphémère, mais devraient être considérés comme la cristallisation de certains des aspects fondamentaux de la société, une sorte de miroir dans lequel elle se reflète.

La résurgence de certains mythes dans les arts et la littérature à des périodes précises de l'histoire, abordée dans de nombreuses études, est une question qui intéresse particulièrement la recherche sur les mouvements artistiques¹⁶, où ils représentent des éléments distinctifs chargés de sens et constituent un facteur de cohésion. Toutefois, Raymond Trousson émet des réserves : on ne peut former des familles d'affinités sur le

¹¹ Gilbert DURAND, *Introduction à la mythologie*, Mythes et Sociétés, Albin Michel, Paris 1996, p. 159.

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹⁵ Philippe SELLIER, « Récits mythiques et productions littéraires », Jean-Marie GRASSIN (dir.), *Mythes, Images, Représentations*, XIV Congrès de la SFLGC (Limoges 1977), Didier Erudition, Paris 1981, p. 69.

¹⁶ Françoise GRAUBY, Henry HATFIELD, Helmut KOOPMANN, Alain MONTANDON, René TAUPIN,...

seul thème¹⁷. La reprise d'un même thème par des auteurs différents n'implique pas forcément une analogie, ni du point de vue de la forme, ni du point de vue sémantique.

Il nous incombe la tâche de découvrir les résurgences de l'image mythique dans la création littéraire de nos trois poètes, sous la forme de l'image complexe d'une figure ou d'une action mythique, ou bien dans l'allusion opérée par le biais de traces mythiques explicites (nom, citation) ou implicites (étape d'un scénario mythique, accessoire emblématique d'une figure mythique, autre invariant d'un mythe). Nous partons à la recherche des formes de coalescence des mythes – selon l'expression de Jean de Palacio – opérées par nos auteurs.

L'analyse s'appuie sur une double lecture, diachronique, de l'œuvre de jeunesse jusqu'à la mort des poètes, et synchronique, dans des poèmes isolés ou à l'intérieur d'un recueil ou d'un cycle. Notre démarche s'inspire des trois principes de base de la mythocritique définis par Pierre Brunel : l'étude de l'émergence du mythe dans le texte, qu'il soit patent ou latent, et des modalités de son apparition ; de sa flexibilité par rapport au contexte dans lequel il se trouve intégré ; et l'analyse de son pouvoir d'irradiation dans un cycle complet, voire dans l'œuvre entière du poète et au-delà, dans l'ensemble des trois créations poétiques.

La reprise d'un texte mythique de l'Antiquité, comme les adaptations du théâtre de Sophocle par Yeats – qui ne maîtrisait pas le grec –, doit nous amener à rechercher les modifications qui y ont été apportées et à en définir le sens et la fonction. Une investigation du texte selon les principes cités ci-dessus, qui décèle les traces d'autres mythes, s'impose là encore.

Découvrir l'originalité de l'art d'un poète implique évidemment de porter un regard sur la société et la littérature de l'époque, en tenant compte de la spécificité de données propres à chaque pays, alors même que les expériences individuelles se croisent dans ce grand centre de la culture européenne que représente Paris.

L'image mythique : problèmes de terminologie

L'image mythique effectue la jonction du visuel, de la représentation, avec la parole, le récit ; elle est fusion entre *imago/eikon* et *mythos*, deux notions qui ont fait

¹⁷ Raymond TROUSSON, *Thèmes et Mythes. Questions de méthode*, Editions de l'Université de

couler beaucoup d'encre depuis l'Antiquité. Françoise Graziani a démontré que Plotin leur avait reconnu une « identité de statut » : « l'un et l'autre appartiennent à l'ordre du sensible, mais renvoient à l'intelligible dont ils procèdent. Le mythe étant un *discours figuré*, est par là même un mode de connaissance indirecte »¹⁸. Dans le contexte des sociétés archaïques, on sait que le mythe a été défini par Mircea Eliade comme « une 'histoire vraie' et qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative »¹⁹, « il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial »²⁰. C'est un récit anonyme à valeur collective. Claude Lévi-Strauss a insisté sur sa nature langagière : « le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours »²¹.

Dans le plus proche entourage du mythe coexistent d'autres formes narratives. Conte, légende, saga présentent des caractéristiques voisines. Dans les traditions qui nous sont parvenues, les frontières sont fluctuantes et le mélange est fréquent : le conte conserve des traces du mythe, le mythe renferme des contes, la Bible contient ses contes. André Jolles classe le mythe, la geste, la légende et le conte parmi neuf « formes simples », distinctes des formes littéraires²². Selon Mircea Eliade, contes et fables seraient les résultats de la dégénérescence du mythe. Ils existent parallèlement aux mythes dans les sociétés primitives comme résidus d'anciennes croyances, mais conservent leur caractère initiatique et leurs protagonistes surnaturels. Suivant la même logique, Vladimir Propp installe le mythe à l'origine du conte²³, alors que Wilhelm Wundt au contraire déclare le conte – *Urmärchen* – antérieur au mythe et à la légende, véritable matrice des formes littéraires premières²⁴. Pour les différencier, on a évoqué les temps et lieux indéfinis du conte²⁵, l'absence de noms propres et une fin heureuse²⁶.

Bruxelles, Bruxelles 1981, p. 98.

¹⁸ Françoise GRAZIANI, « Image et Mythe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, (dir.) Pierre Brunel, éditions Rocher, Paris 1988, p. 757.

¹⁹ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Folio essais, Gallimard, 1963, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ Claude LEVI-STRAUSS, « La Structure des Mythes », *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958, p. 230. L'article part de la distinction saussurienne entre « langue » (présupposé système de règles d'une langue) et « parole » (le parler), qui forment le « discours ».

²² André JOLLES, *Formes simples, (Einfache Formen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1930), trad. Antoine Marie Buguet, Seuil, Paris 1972.

²³ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Poétique, Seuil, Paris 1970, p. 123.

²⁴ Résumé par Bernadette BRICOUT, « Conte et Mythe », *Dictionnaire des Mythes littéraires*, op. cit., p. 354.

²⁵ *Ibid.*, p. 354-355.

²⁶ Geza ROHEIM, „Myth and Folktale“, John B VICKERY (dir.) *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, University of Nebraska Presse, Lincoln 1969, p. 30.

Egalement proche du mythe, la légende désigne à l'origine la lecture d'extraits de vie de saints, ou de figures spirituelles et exemplaires, au moment du culte et dans les monastères. Le personnage historique qui a donné lieu au récit subit une métamorphose merveilleuse, à l'égal du héros. Aujourd'hui, le terme est souvent employé comme synonyme de mythe, ainsi par Jean-Pierre Vernant qui parle d'« ancienne légende des héros »²⁷ et Pierre Brunel qui définit les mythes comme « ensembles légendaires forts anciens, et inséparables de rites religieux »²⁸.

Issue d'un fonds historique ancien, la geste relate sous forme épique les faits héroïques qui ont déterminé l'histoire d'un peuple, attribuant aux héros et événements une dimension mythique. La saga²⁹, forme narrative islandaise, combine généalogie, chronique, récit héroïque et mythique dans une œuvre qui est déjà un genre littéraire.

Ces formes à l'origine pré-littéraires renvoient généralement à une tradition ancienne, à l'Antiquité. Il en est autrement pour le nouveau mythe lequel, d'après Andrew Lytle³⁰, peut émerger comme expression du besoin religieux de l'homme dans une époque qui a perdu la foi en la religion établie. Hans Robert Jauss a formulé sa définition :

« Par 'nouveau mythe', on entend un récit qui concerne le monde en sa totalité, met en images le rapport de l'homme envers des pouvoirs supérieurs et répond à une question élémentaire ; il peut donner cette réponse de manière figurative, un nouveau dieu [...] remplace un ancien [...], ou de manière polémique comme une nouvelle réponse à une vieille question, formulée différemment à présent. »³¹

Le mythe a traversé les siècles sous de multiples aspects : tradition orale populaire, action rituelle, tragédie antique ou épopée, récit écrit, représentation picturale ou sculpturale, et il a évolué. Il s'est associé à certains genres littéraires comme l'épopée, la ballade, le roman de chevalerie, le drame. Au fil du temps, le mythe subit des métamorphoses, des enrichissements, des réductions ; la séquence picturale tend à

²⁷ Jean-Pierre VERNANT, « Tragédie. La Tragédie grecque », *Encyclopaedia Universalis*, vol 16, Encyclopaedia Universalis France, Paris 1980, p. 234.

²⁸ Pierre BRUNEL, *Le Mythe de la Métamorphose*, U prisme, Armand Colin, Paris 1974, p. 8.

²⁹ Nota Bene : le terme allemand « Sage » désigne récit mythique et geste héroïque.

³⁰ Andrew LYTLE, "The working Novelist and the Mythmaking Process", *Myth and Literature*, op. cit., p. 108.

³¹ Hans Robert JAUSS, „Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos“, Manfred FUHRMANN (dir.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe IV*, Wilhelm Fink Verlag, München 1971, p. 108.

„Unter ‚neuer Mythos‘ soll hier eine Erzählung verstanden werden, die das Ganze der Welt betrifft, das Verhältnis des Menschen zu höheren Mächten verbildlicht und auf eine elementare Frage antwortet; sie kann diese Antwort figürlich erteilen, indem ein neuer Gott [...] an die Stelle eines alten [...] gesetzt wird oder auch polemisch, als neue Antwort auf eine alte, nun aber anders gefasste Frage vorbringen.“

se réduire à une image unique, le récit s'élide en un épisode, une figure, un nom, un accessoire. Chacune de ses formes, même concises jusqu'à l'extrême, renferme néanmoins toute la richesse du mythe, sous-entend le récit et ouvre l'accès à la profondeur de l'univers mythique³².

Aujourd'hui, le mythe paraît étroitement lié à la littérature, car l'homme moderne n'a pu en prendre connaissance qu'au travers de textes. Mais, pour la critique moderne, le passage du mythe dans la littérature correspond à une perte de son statut de réalité vivante, on n'y croit plus, et le mythe devient alors thème³³ de la création littéraire et objet d'étude en littérature comparée.

Pour Raymond Trousson, le thème était synonyme de mythe et se présentait sous deux formes : le thème du héros, polyvalent et d'une grande adaptabilité dans la création poétique, et le thème de situation. La définition par Elisabeth Frenzel dans la deuxième édition du dictionnaire *Stoffe der Weltliteratur (Thèmes de la littérature mondiale)* prend un sens plus large ; le thème est une histoire liée à des noms et événements précis, alors que le « motif » désigne une entité plus petite, plus maniable, proche de l'archétype, aux figures anonymes (les frères ennemis, le séjour dans l'au-delà, l'avarice...). Le thème est issu d'une tradition qui détermine son contenu et trouve son origine dans le mythe, la religion et aussi l'histoire :

« Par thème, nous entendons une fable composée d'éléments constitutifs d'une action et préformée en dehors de la littérature, un « plot », qui est fourni au poète par le mythe, la religion ou en tant qu'épisode historique comme expérience, vision, récit, événement, tradition et l'incite au façonnement artistique. »³⁴

L'auteur allemand regroupe sous une même dénomination mythe d'origine archaïque, légende, mythe littéraire et historique, dans le sens de matériaux pour la littérature.

Le sens moderne a élargi la définition du mythe, élidant la condition d'une dimension sacrée et d'une origine archaïque, voire anhistorique, au profit de la notion

³² Les deux dictionnaires « descriptifs », selon l'expression de l'auteur, réalisés sous la direction d'Elisabeth FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur* (1962) – le pendant du *Dictionnaire des Mythes Littéraires* édité sous la direction de Pierre Brunel (Editions du Rocher, Paris 1988) – et *Motive der Weltliteratur* (1976), sont des ouvrages de référence d'Outre-Rhin et ont connu de nombreuses rééditions jusqu'en ces débuts du XXI^e siècle.

³³ Cf. Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Ecriture, PUF, Paris 1992, p. 29-30. Pierre Brunel discute la terminologie de Raymond Trousson.

³⁴ Elisabeth FRENZEL, „Vorwort“, *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. (Kröner, 1962) 2^{ème} édition, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1963, p. V.

« Unter Stoff ist [...] gemeint, [...] eine durch Handlungskomponenten verknüpfte, schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel, ein ‚Plot‘, der als Erlebnis, Vision, Bericht, Ereignis, Überlieferung durch Mythos und Religion oder als historische Begebenheit an den Dichter herangetragen wird und ihm einen Anreiz zu künstlerischer Gestaltung bietet. »

de reprises multiples aux travers des siècles, à savoir la tradition. Le terme de mythe vient à désigner des complexes générés par l'œuvre d'un auteur connu qui évolue vers le statut mythique, à l'exemple de Hamlet, Faust, Don Juan. Ce nouveau mythe, essentiellement littéraire, s'approprie certaines des qualités et fonctions du mythe religieux. Les exemples cités reposent sur des traditions fort anciennes, cristallisées en entités nouvelles. Ils répondent à une préoccupation fondamentale liée à l'universel humain et actualisée sous cette forme. Le théâtre, remplaçant le culte, s'avère un formidable créateur. Enfin, l'adhésion de la société et la tradition littéraire qui se forme autour d'un thème consolident la vocation mythique d'une œuvre.

La notion de représentation collective est mise à mal dans ce qu'on appelle depuis les années 1960 le « mythe personnel », d'après la psychocritique de Charles Mauron. Inspirée de la psychanalyse, cette critique recherche le mythe personnel d'un poète dans les images récurrentes de son œuvre – les « métaphores obsédantes » –, dans le but de retrouver la structure sous-jacente et de reconstituer le mythe personnel qui est ici un texte latent déterminant la constitution de l'œuvre entière³⁵.

Une autre acceptation du terme est défendue par Northrop Frye et Francis Fergusson. N. Frye considère que chaque poète possède sa propre mythologie, « sa propre bande spectroscopique ou formation particulière de symboles, dont beaucoup lui restent inconscient »³⁶. La création mythique d'un poète est un processus naturel qui se produit presque sans intervention consciente, confirme Francis Fergusson, car il repose sur la parenté entre mythe et littérature. Certaines œuvres poétiques « sont modelées sur le modèle mythique », d'autres possèdent une « qualité mythique »³⁷. On remarque qu'au-delà de la thèse commune de l'origine inconsciente du mythe dans la création poétique³⁸, le rôle de modèle attribué au mythe ancien rattache le mythe personnel à la tradition, et un transfert sur l'œuvre du poète paraît ici sous-entendu.

³⁵ Voir Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la mythocritique*, Conti, Paris 1962.

³⁶ Northrop FRYE, "The Archetypes of Literature", John B. VICKERY (éd.), *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, University of Nebraska Press, Lincoln 1969 (1966), p. 90 :

"every poet has his private mythology, his own spectroscopic band or peculiar formulation of symbols, of much of which he is quite unconscious."

³⁷ Francis FERGUSSON, « Myth and the literary scruple », *op. cit.*, p. 139.

"modelled on myth", "a 'mythic' quality."

³⁸ Ernst Cassirer avait distingué la « conscience mythique » à l'origine de la création des mythes de la « conscience cognitive ».

Voir Ernst CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La Pensée mythique*, (*Die Philosophie der symbolischen Formen. 2. Das mythische Denken*, Berlin 1924), trad. par Jean Lacoste, Le Sens Commun, Editions Minuit, Paris 1972.

Le mythe parle en images signifiantes, il emploie un discours « oblique »³⁹ qui ne se révèle qu'à l'interprétation. De ce fait, porteur de significations multiples, il est essentiellement symbolique et donc particulièrement fécond pour la création poétique. Certains éléments invariants transmis par la tradition le rendent reconnaissable malgré de nombreuses variations ; cependant, loin d'être figé, le mythe accepte rajouts et modifications qui permettent une réactualisation dans l'œuvre moderne au deux niveaux de la forme et de la signification. Chaque image mythique ouvre une autre perspective dans le texte. Pour Eva Kushner, la reprise d'un mythe dans l'œuvre moderne correspond à « la rencontre de la pensée intime du poète avec le mythe le plus propre à l'exprimer »⁴⁰.

L'analyse découvre dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George toutes les modalités du mythe et de l'image mythique, qu'ils soient issus des traditions de l'Antiquité ou littéraires – avec une certaine prédilection pour les mythes eschatologiques. L'image mythique a profondément pénétré les œuvres jusqu'à former un mythe personnel relié aux diverses traditions. On y décèle la tentative de créer un nouveau mythe qui sera littéraire, bien sûr, mais répondra à des attentes dépassant le cadre de la littérature, un livre remplaçant les livres saints des religions. Homère et Dante sont invoqués comme les grands modèles du mythe poétique. Notre étude portera sur l'aboutissement de cette quête personnelle, et s'interrogera sur son impact au-delà de l'œuvre poétique. Il s'agit d'exhumer le mythe personnel, d'étudier sa composition et de rechercher dans quelle mesure l'œuvre mythopoétique ainsi créée a pu rencontrer l'adhésion d'un groupe social, a initié une tradition, à savoir si elle possède une qualité mythique. La confrontation des œuvres mettra en lumière les analogies, leurs différences d'approche et leur fortune au sein du mouvement symboliste.

La réception de Mallarmé, Yeats et George

Si Mallarmé a toujours eu son public, malgré une réputation de poète hermétique, on peut constater, les dix dernières années qui suivent le centenaire de sa

³⁹ René WELLEK et Austin WARREN, « Image, métaphore, symbole, mythe », *La Théorie littéraire, Poétique*, Seuil, Paris 1971, p. 260.

⁴⁰ Eva KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Nizet, Paris, 1961, p.13.

disparition en 1898, un réel engouement dans les milieux universitaires comme dans l'édition. Prenons pour témoin une recherche effectuée sur les grands sites commerciaux de produits culturels « Alapage » et « Amazon » : le premier ne donne pas moins de 421 réponses dont 238 concernent des livres français, le second, plus ouvert au marché international, affiche 659 produits dont 238 livres en français, 99 éditions rares et 153 livres en anglais, monographies et traductions. Et le classement des meilleures ventes répertorie l'ouvrage mallarméen le plus vendu à la très honorable place de 6.405. En milieu universitaire, les thèses se succèdent, Mallarmé étant l'un des poètes les plus étudiés, incontournable dans tout programme universitaire qui se penche sur les Modernités. Colloques et séminaires ont animé en 1998 le centenaire de sa disparition, année qui a vu Mallarmé au programme du concours de l'agrégation et l'a fait découvrir à un large public lors d'une exposition organisée au musée d'Orsay. Cette date fut également le point de départ d'une revue annuelle consacrée exclusivement au poète français, *Le Bulletin des Amis de Mallarmé*, suivi par *Les Cahiers de Stéphane Mallarmé*. Le Musée Mallarmé à Valvins ne cesse de proposer des expositions mettant en lumière les nombreuses facettes de l'œuvre, de la vie et des rencontres du poète français.

Une simple visite dans une librairie ou une bibliothèque suffit pour constater qu'il en est tout autrement de l'œuvre de William Butler Yeats et de Stefan George. Le poète irlandais et le poète allemand semblent aujourd'hui peu connus et se vendent mal en France. Leurs œuvres sont rares, voire absentes des rayons des librairies et des bibliothèques, hormis les bibliothèques universitaires des grands centres. Quant aux ventes sur Internet, pour Yeats, seulement 7 ouvrages en français, mais 175 en anglais sur le site Alapage, contre 65 livres français et 617 titres en anglais sur Amazon ; les livres les mieux vendus se situant vers la position de 40.000. Toutefois, de nombreuses versions françaises d'œuvres de Yeats ont été publiées, grâce à l'activité de traduction du Centre d'études anglo-irlandaises de l'université de Caen au début des années 1980, puis durant les années 1990. Les soutenance de quatre thèses entre 2005 et 2006 semblent démontrer, au bout de près de dix ans, un regain d'intérêt pour Yeats dans les milieux de la recherche. Si les traductions d'Yves Bonnefoy⁴¹ en 1989 ont suscité l'intérêt d'un public plus large, il n'y a pas eu d'effet durable. Toutefois, l'amateur peut aujourd'hui apprécier quelques poèmes chantés par Carla Bruni...

Pour Stefan George, qui pourtant fut connu en France avant même de trouver un public en Allemagne, la situation s'avère encore plus délicate, avec seulement trois ouvrages français – des traductions, aucune monographie – sur Alapage contre 59 titres français, allemand, anglais sur Amazon, le classement parmi les ventes reléguant les publications en français au niveau de la position de 400.000. Aucune édition complète n'existe en français, ni pour le poète irlandais, ni pour le poète allemand. Les doctorants qui concentrent leurs recherches sur l'un ou l'autre des deux poètes sont rares.

Un Colloque international Stefan George à Bingen en décembre 1998 n'a pas eu de retentissement en France. Deux thèses seulement ont été soutenues sur Stefan George en France depuis plus de dix ans, et les deux relèvent de la littérature comparée : en 1996 à l'Université de Tours par Laurent Mattiussi⁴² et en décembre 2006 à la Sorbonne-Paris IV par Ludwig Lehnén⁴³.

Pour les œuvres culturelles venant d'Allemagne, cette situation n'est pas nouvelle et il semble parfois plus difficile de traverser le pont du Rhin que l'océan. Le marché du livre répondant d'abord à des critères de rentabilité, certains auteurs n'ont été et ne seront traduits que des dizaines d'années après leur première parution, alors que la situation actuelle de l'enseignement de l'allemand en France n'ouvre que peu de perspectives d'avenir pour l'approche directe des textes en version originale. Le cas de l'œuvre de George semble d'autant plus difficile qu'en Allemagne même, il est resté longtemps un poète réservé à quelques initiés, en raison de ses textes réputés hermétiques, et controversé du fait de l'interprétation idéologique de son œuvre littéraire et pédagogique, longtemps suspecte, car entachée d'un rapport supposé avec l'avènement du régime hitlérien⁴⁴.

Depuis 2004, une évolution semble s'amorcer timidement en France. La publication de trois cycles de poèmes de Stefan George a mis un terme à une période d'oubli de plus de quinze ans et relève le défi de l'édition d'une sélection de poèmes traduits par Maurice Boucher en 1969. La recherche reprend avec la thèse de Ludwig Lehnén. Quant aux amateurs de musique classique, l'année 2002 a vu la parution chez

⁴¹ W. B. YEATS, *Quarante-cinq poèmes, suivi de 'La Résurrection'*, trad. par Yves Bonnefoy, Hermann, Paris, 1989.

⁴² Laurent MATTIUSSI, *Mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Louis Backès, Tours 1996.

⁴³ Ludwig LEHNEN, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, thèse de doctorat, Paris IV, 8 décembre 2006.

⁴⁴ Voir à ce propos l'analyse détaillée dans la thèse de Ludwig Lehnén.

Deutsche Grammophon de *L'Intégrale des œuvres de Webern*, enregistrement effectué sous la direction de Pierre Boulez qui contient une série de Lieder sur des poèmes du poète allemand.

Toutefois, aucun centre universitaire français n'inscrit l'œuvre du poète allemand au programme de ses cours, preuve que les études sur George pâtissent d'un déficit d'intérêt depuis l'excellente thèse de Claude David (1952, publiée en 1957). Par ailleurs, il est tout à fait significatif que la recherche sur George en France s'inscrit dans le contexte des études mallarméennes pour les deux thèses signalées – dont la première se rattache également à l'œuvre de Yeats.

Les rapports entre Mallarmé, Yeats et George

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le mouvement symboliste se développe en France dans un véritable bouillonnement culturel, d'où il gagne rapidement l'Allemagne et les îles britanniques. Mallarmé fait figure de maître et d'initiateur avec Baudelaire, Verlaine et Villiers de l'Isle-Adam. A partir des mardis de la rue de Rome, la nouvelle conception de l'art rayonne sur l'Europe. La réputation du maître attire des visiteurs de tous les milieux artistiques (écrivains, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens) français et étrangers, et jusqu'aux personnalités politiques. L'esprit cosmopolite des artistes accueille comme un enrichissement des apports venant de l'étranger, comme autant de matériaux et d'objets de réflexion travaillés, puis incorporés dans une œuvre personnelle.

William Butler Yeats et Stefan George témoignent l'un et l'autre de l'impression produite par le contact avec la personne et l'œuvre du poète français et les réunions du cercle de la rue de Rome⁴⁵. Alors que Mallarmé ne se considère nullement comme chef d'école et parle simplement de « rencontres » d'artistes poursuivant un même chemin dans sa lettre autobiographique à Verlaine⁴⁶, la critique a très tôt polémique autour des

⁴⁵ Notre intention n'est évidemment pas d'insinuer ici que Mallarmé et son œuvre représentent l'unique source d'influence sur les deux poètes irlandais et allemand.

⁴⁶ Stéphane MALLARME, « Autobiographie », *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 661 :

« [...] et on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres. Très affiné, j'ai été dix ans d'avance du côté où de jeunes esprits pareils devaient tourner aujourd'hui. »

notions d'influence, d'affinité, d'empreinte⁴⁷. Deux hypothèses s'opposent : les pourfendeurs de la continuité partent à la recherche de similitudes prouvant une influence entre les œuvres des jeunes admirateurs et celle de Mallarmé, les tenants de l'idée d'une originalité hors toute influence, voire d'une rupture, soulignent les différences. Une troisième voie, médiane, conclut à l'évidence d'une influence dans l'œuvre de jeunesse, nettement délimitée de celle de la période de maturité qui dépasse son modèle, affirme son originalité et poursuit une voie indépendante. Sans renier les résultats de ses prédécesseurs, qu'elle exploite comme base utile à sa démarche, Isabelle Durant-Henriot ouvre une autre perspective en démontrant, à l'exemple de la comparaison entre *Hérodiade* de Mallarmé et *Algabal* de Stefan George, comment le recueil allemand revêt de fait un projet de distanciation, une « révision » de l'œuvre de Mallarmé⁴⁸. Une discussion sur d'éventuelles influences n'est envisageable que sur la base d'une connaissance aussi détaillée que possible de la nature exacte du rapport qui relie Mallarmé et son œuvre à Yeats et à George et leurs créations poétiques, ainsi que sur l'existence d'un lien entre le poète irlandais et le poète allemand. C'est ce que nous nous proposons ici.

- Mallarmé et Stefan George : la (recon)naissance d'un poète :

Rien ne semblait prédisposer Stefan George, fils d'une famille aisée de négociants en vins originaire de la Lorraine de langue allemande, né en 1868 à Büdesheim dans la vallée du Rhin, à une existence de poète. Mais l'écolier démontre déjà un vif intérêt pour les langues et invente, à l'âge de sept ans, une langue secrète dotée d'une grammaire. Plus tard, il connaîtra le grec, le latin, l'anglais, le français, le danois, le suédois, le hollandais, le provençal, le catalan, l'espagnol, l'italien et le polonais. Le lycéen écrit des adaptations de poèmes de l'anglais, de l'espagnol et de l'italien, il compose lui-même des poésies, et crée avec quelques amis le journal *Rosen und Disteln* (*Roses et Chardons*). Après le baccalauréat, en 1888, le jeune polyglotte parcourt l'Europe du nord au sud ; à Londres, il aurait fait la connaissance des Préraphaélites tardifs... Ces voyages, qu'il poursuit durant de nombreuses années, ont pour but de faire des connaissances et de rallier des collaborateurs à un projet de cahiers

⁴⁷ Voir par exemple au sujet d'*Algabal* de Stefan George la mise au point d'Isabelle DURAND-HENRIOT, « L'*Algabal* de George face à l'*Hérodiade* de Mallarmé », *Recherches Germaniques*, n° 27, Strasbourg 1997, p. 144-164.

poétiques conçus comme la « première institution internationale de cette espèce »⁴⁹. Il réalisera son projet en 1892 avec l'édition des *Blätter für die Kunst*.

Attaché à la culture française par son origine familiale, il se rend à Paris pour un premier séjour en 1889, muni des recommandations de son professeur du lycée de Darmstadt auprès du poète symboliste Albert Saint-Paul⁵⁰. A cette époque, le mouvement symboliste est en pleine effervescence et l'hôtel de la rue de l'Abbé-de-l'Epée, où George est descendu, est un de leurs lieux de rencontre. Enthousiasmé, le jeune poète allemand sera totalement immergé dans ce milieu bouillonnant. Sous la conduite d'Albert Saint-Paul, il découvre les œuvres des uns et des autres, fait la connaissance des plus grands, participe aux réunions, aux soirées des revues, dont *La Plume*, est admis dans le cercle de Mallarmé et suit les obsèques de Villiers de l'Isle-Adam. Il change son prénom en Etienne, la version française, et écrit des poèmes en langue française, mais il reviendra sur Stephan – avec « ph » –, dès la publication des *Hymnen* en 1890, signe de son admiration pour le poète français⁵¹. Dès lors intégré dans les milieux symbolistes, Stefan George assistera aux célèbres mardis de la rue de Rome à l'occasion de ses nombreux séjours à Paris.

Mallarmé accueille le jeune Allemand avec une grande bienveillance, saluant chacune de ses œuvres, qu'il parvient à apprécier, bien qu'il ne maîtrise pas suffisamment l'allemand – probablement grâce à l'aide de Marie, son épouse allemande, ou de leur fille Geneviève, voire de l'un des habitués des mardis (Mendès, Wyzewa,...). Enfin, Mallarmé déclare George « un des nôtres » dans une lettre du 27 février 1891⁵², en réponse à l'envoi du recueil *Hymnen*, que George venait de lui adresser par l'intermédiaire d'Albert Saint-Paul :

« [...] aussitôt reçu, votre livre était lu, traduit autour de moi. J'ai été ravi par le jet ingénu et fier, en de l'éclat et la rêverie, de ces *Hymnes* (nul titre qui soit plus beau) ; mais aussi, mon cher exilé (je dirai presque, oui) que vous soyez par votre main d'œuvre, si fine et rare, un des nôtres et d'aujourd'hui. »⁵³

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145-146.

⁴⁹ Robert BOEHRINGER, *Mein Bild von Stefan George*, zweite erweiterte Ausgabe, Küpper, Düsseldorf – München 1951, p. 29.

⁵⁰ Albert SAINT-PAUL (1861 Toulouse – 1946 Paris), poète symboliste mineur, auteur de *Scènes de bal* (1889), *Pétales de nacre* (1891), *De la lumière effeuillée* (1922).

⁵¹ Cf. Ute OELMANN, commentaire à Stefan GEORGE, *Hymnen Pilgerfahrten Agabal, Sämtliche Werke*, Bd.II, Klett-Cotta, Stuttgart 1987, pp. 88 et 94.

⁵² MALLARME, *Correspondance*, IV, éd. Henri Mondor, Gallimard, Paris 1973, p. 204.

⁵³ *Ibid.*

Pour le jeune Allemand, ces mots signifient la consécration comme poète et membre à part entière du cercle de Mallarmé. Profondément touché, il écrit à Albert Saint-Paul : « cette carte close je reçois imaginez-vous une lettre de M[allarmé] envoyée de Berlin ... plus tard ... et mon extase »⁵⁴.

Le maître français n'hésite pas à féliciter le travail de traducteur de George dans la presse française. A l'occasion d'une enquête du *Mercur de France* sur les relations franco-allemandes, menée en 1895, Mallarmé répond en faisant référence à l'édition allemande de Baudelaire par George : « Berlin a naguère traduit Baudelaire. J'applaudis ! »⁵⁵

Même de loin, le poète allemand s'investit aux côtés des poètes symbolistes français dans les initiatives menées par et autour de Mallarmé. Ainsi, il prend part au projet d'ériger un monument en l'honneur de Baudelaire assuré par un comité présidé par Mallarmé, en publiant un appel à souscription dans sa revue et offre la traduction d'un poème de Baudelaire pour une édition collective.

En mars 1897, le cénacle des mardis présente à Mallarmé, en guise de cadeau d'anniversaire, un album collectif auquel George avait contribué par la transposition en allemand du poème « Apparition ». Mallarmé apprécie. A la lecture de cette version allemande, le poète français éprouve, selon ses propres mots, « un ravissement que ne m'a jamais donné mon poème »⁵⁶.

Les deux poètes poursuivront leurs contacts jusqu'à la mort de Mallarmé. Un échange de lettres⁵⁷ et d'ouvrages est attesté dans la correspondance volumineuse de Mallarmé, publiée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, et dans celle de George, éditée par Robert Boehringer. Au fil des ans, George adresse à Mallarmé les cycles de poèmes *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, *Das Jahr der Seele* et l'un des 25 exemplaires autographiés de sa traduction des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. En contrepartie, le poète français lui offre *Vers et Prose*, *La Musique et les Lettres* et *Divagations*.

Outre le poème « Apparition », George traduit de Mallarmé les poèmes « Brise marine », « Frisson d'hiver », qui ouvrent la série des adaptations de poèmes des

⁵⁴ *Ibid.*, note 3.

⁵⁵ Cité par Werner VORDTRIEDE, *The Conception of the Poet in the Works of St. George und St. Mallarmé*. Diss. phil. 1944, p. 125.

⁵⁶ Lettre du 29. 3. 1897, BOEHRINGER, *op.cit.*, p. 205.

⁵⁷ Six lettres de Stefan George et onze lettres de Mallarmé ont été retrouvées et publiées dans : Robert BOEHRINGER, *ibid.* p. 201-206.

symbolistes français, publiés à partir du deuxième numéro des *Blätter für die Kunst*, puis *Hérodiade*. Cette revue, qu'il fonde à Berlin en 1892, est inspirée d'un des nombreux modèles français, dont *Les Ecrits pour l'Art* de René Ghil. Durant ses séjours parisiens, George a l'habitude de recopier des poèmes symbolistes français dans un cahier, ce qui lui permet d'adresser à Hugo von Hofmannsthal une œuvre de Mallarmé qui fut, selon Manfred Gsteiger, la copie manuscrite de *L'Après-midi d'un Faune*⁵⁸. En cette même année 1892, il fait éditer son recueil *Algabal* à Paris chez Vanier, l'éditeur de Mallarmé, où seront exposés jusqu'en 1896 les numéros de sa revue *Blätter für die Kunst*.

Grâce à Mallarmé qui avait pu obtenir de l'éditeur Pavie une copie de *Gaspard de la Nuit*, ouvrage édité en 1842 devenu rare, il approche l'œuvre d'Aloysius Bertrand qui inspira Baudelaire. Désireux de préparer une édition allemande, George emprunte l'ouvrage au même éditeur pour en recopier quelques morceaux⁵⁹ dont il publiera des transpositions.

Dans son œuvre poétique, le poète allemand exprime sa vénération pour le maître français à deux reprises : dans le poème « Franken » (*Blätter für die Kunst* 1903) et dans un panégyrique, « Mallarmé ». Le souvenir de Mallarmé restera vivant dans l'esprit de George bien au-delà de la mort du poète français. Lors d'un passage à Paris avec Ernst Morwitz en 1905, il désigne à son disciple la maison de la rue de Rome⁶⁰. Cette même année, Melchior Lechter lui offre l'un des sept exemplaires du manuscrit de la transposition d'*Hérodiade* qu'il avait imprimés et décorés d'enluminures effectuées à la main. Ravi, George remercie l'artiste pour la prestigieuse édition de :

« la merveilleuse Hérodiade, loin du monde, à laquelle rien ne pouvait mieux convenir que les lettres bleu et or et le légendaire oiseau de la fierté bleu et or ! ... Quel réconfort de savoir qu'au-delà de toute disgrâce du destin, des choses aussi resplendissantes et belles continuent à exister ... »⁶¹

⁵⁸ Manfred GSTEIGER, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, Francke, Bern/München, 1971, p. 72-74.

⁵⁹ Werner VORDTRIEDE, *The Conception of the Poet in the Works of St. George und St. Mallarmé*. Diss. phil. 1944, p. 83. L'édition n'a pas vu le jour, mais des traductions de plusieurs poèmes en prose ont été publiées dans *Blätter für die Kunst* en mars 1894.

Ute OELMANN, commentaire à Stefan GEORGE, *Tage und Taten, Sämtliche Werke*, Bd. 17, Klett-Cotta, Stuttgart, 1998, p. 95.

⁶⁰ Ludwig LEHNEN, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, thèse de doctorat, Paris IV, 8 décembre 2006, p. 9.

⁶¹ Robert BOEHRINGER, *Mein Bild von Stefan George*. Text und Tafeln, Helmut Küpper Verlag, München und Düsseldorf 1951, p. 81 :

„meinen freudigen dank für die überraschende gabe ! die wunderbare Herodias für deren erdenferne nichts besser passen konnte als die blau und goldnen buchstaben und der sagenhafte

En 1911, George révèle à Ernst Robert Curtius : « Il y eut un moment, où je me trouvais devant le choix de devenir un poète allemand ou français »⁶².

Bertold Vallentin⁶³, autre disciple, relève dans ses entretiens avec le George des dernières années la vivacité des souvenirs liés à Mallarmé. La preuve d'un intérêt persistant se trouve dans sa bibliothèque : George y a conservé un article de Franz Nobiling, paru dans la revue *Deutsch-französische Rundschau* en février 1929 : « Die erste Fassung der Herodiade Mallarmés »⁶⁴. Ancien mardiste, le poète allemand est nommé membre de la Société Mallarmé constituée dans les années 1920⁶⁵.

Alors même que les habitués des mardis de la rue de Rome témoignent de la plus profonde vénération à celui qu'ils appellent maître, Mallarmé se défend de vouloir faire école : « on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y avait que des rencontres »⁶⁶. A ce propos, André Gide parlera d'un « despotisme involontaire »⁶⁷. Il est indéniable que le poète français a laissé une empreinte sur les membres du cénacle qui viennent écouter les longs monologues du maître sur la poésie et la philosophie. Par son discours, il transmet aux poètes et artistes assemblés sa haute conception de la poésie comme art sacré. Durant ces réunions, Mallarmé évoque ses œuvres en voie de composition et cite même ses vers, ce qui a permis de reconstituer des pièces non publiées après sa mort. Certains mallarmistes ont eu le privilège d'approcher les œuvres du poète avant leur publication et de bénéficier du commentaire de leur auteur ; ce fut le cas de Paul Valéry pour *Un Coup de dés*.

La question de l'influence sur Stefan George a été abordée à la suite de la publication des *Hymnen*, dès octobre 1891, dans un article d'Albert Saint-Paul paru dans *L'Ermitage*, qui formule avec précaution l'idée d'une action exercée par les symbolistes sur la création du jeune poète. L'assertion, comprise probablement comme une manière de présenter en George un épigone, suscite la polémique parmi ses amis allemands. Aussi, George réagira à un second article du même auteur en mars 1892.

blau und goldne vogel des stolzes ! ... Welch ein trost dass über alle ungunst des schicksals hinaus so prunkende schöne dinge weiter gedeihen“

⁶² Ernst Robert CURTIUS, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, A. Francke Verlag, Bern 1950, p. 154.

⁶³ Bertold VALLENTIN, *Gespräche mit Stefan George 1902 – 1931*, Castrum Peregrini, Amsterdam, 1961, p. 108.

⁶⁴ « La première version d'*Hérodiade* de Mallarmé ».

⁶⁵ Edward JAIME, *Stefan George und die Weltliteratur*, Aegis-Verlag, Ulm 1949, p. 92.

⁶⁶ MALLARME, « Autobiographie », *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris 1945, p. 664.

Sous la plume de son ami Karl August Klein, traduit par Achille Delaroche, il fait paraître dans le même *Ermitage* en octobre 1892 un démenti, « La littérature allemande contemporaine », où il évoque la dette du symbolisme français au romantisme allemand et souligne l'originalité de son œuvre poétique. En 1929, dans l'édition spéciale de la *Revue d'Allemagne* pour le soixantième anniversaire de George, Albert Saint-Paul revient sur l'incident de l'année 1892 ; il se cite de mémoire : « Baudelaire [...], Mallarmé, Verlaine, paraissent être ses ascendants. Le symbolisme l'attire ». Et il se défend de la critique d'avoir voulu « inféoder Stefan George à l'école symboliste »⁶⁸.

Dès 1900, le poète allemand prend une distance critique vis-à-vis du poète français en évoquant « un côté boulevardier » de sa prose⁶⁹, ce qui ne peut en aucun cas être considéré comme un jugement sur sa création poétique. Lorsque dans cette même lettre à Melchior Lechter, George reproche aux symbolistes français de n'avoir pu « offrir que des morceaux épars pour un livre rêvé »⁷⁰, et révèle par ces mots mêmes qu'il a fait sienne l'ambition du maître français.

La critique de l'après-guerre s'exprime de manière unanime en faveur d'une influence, sans pour autant s'accorder sur la forme que prend celle-ci, ni sur sa durée. Werner Vordtriede définit ainsi les rapports entre Mallarmé et George : « il s'agissait clairement d'une relation de maître à disciple »⁷¹. Et il conclut sur une influence qui se fait jour dans la formation d'une conception de la poésie et du rôle du poète. Claude David va plus loin : « il ne paraît pas douteux que Mallarmé est en 1890 l'idéal poétique qu'il [George] se propose »⁷². L'œuvre française constitue donc pour la création de George un modèle qui va jusqu'à l'imitation des poèmes en prose de Mallarmé dans le recueil *Tage und Thaten*, composé en 1892 et 1893⁷³. Très récemment, Ludwig Lehnen, dans sa thèse de doctorat *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, affirme la présence d'une influence de l'exemple mallarméen dans toute l'œuvre poétique du poète allemand :

« [...] si l'essentiel de l'œuvre de George est en réalité achevé aux alentours de 1914, c'est précisément, parce que les fondements de sa politique poétique [...] sont redevables

⁶⁷ André GIDE, « Stéphane Mallarmé », *Mercure de France*, XXVIII, nov. 1898. Cité dans Werner VORDTRIEDE, *op.cit.*, p. 88.

⁶⁸ Albert SAINT-PAUL, « Stefan George et le symbolisme français », *Revue d'Allemagne*, 1928, p. 402.

⁶⁹ Lettre à Melchior Lechter 1. 1. 1900, publiée par Werner VORDTRIEDE, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁰ *Ibid.*.

⁷¹ Werner VORDTRIEDE, *op. cit.*, p. 84 : « it was distinctly a master-disciple relationship. »

⁷² Claude DAVID, *Stefan George et son oeuvre poétique*, thèse, Lyon, 1952, p. 43.

⁷³ *Ibid.*, p. 93- 94.

aux principes esthétiques du symbolisme, tels que les avait posés (et vécus !) Mallarmé.»⁷⁴

Les analogies entre les deux œuvres et les deux conceptions sont nombreuses. Elles s'expliquent d'abord par un parcours de formation qui se nourrit d'un même héritage culturel, à la distance d'une génération. Au-delà d'une éducation humaniste dispensée aussi bien en France qu'en Allemagne, George, comme Mallarmé avant lui, s'imprègne du romantisme allemand, anglais et français, du préraphaélisme anglais, du Parnasse français. Toutefois, l'empreinte particulière de Mallarmé est décelable dans la vie comme dans l'œuvre du poète allemand. L'exemple du cercle de la rue de Rome, l'atmosphère solennelle qui y régnait, l'attitude sacerdotale de Mallarmé, sa manière de lire la poésie « d'une voix basse, sans le moindre effet »⁷⁵, serviront de modèle aux réunions du cercle de George qui le surpassera en introduisant une forme de rituel. A la manière de Mallarmé, George se positionne en retrait par rapport à la société et affirme encore, dans l'introduction au recueil *Der Stern des Bundes*, la nécessité pour le poète de se tenir à distance des événements. La croyance en la puissance magique du mot qu'il évoque dans le panégyrique « Mallarmé », l'effort de remonter aux sources du langage, caractérisent durablement la création poétique de George. D'un point de vue stylistique, les recherches de Claude David, Enid Lowry Duthie et Werner Vordtriede relèvent chez George des procédés connus de Mallarmé : le mode elliptique, comme la suppression des liens logiques, des désinences, des articles, une préférence pour le radical et des archaïsmes, l'emploi de mots rares ou nouveaux⁷⁶.

Des images mallarméennes, et parmi celles-ci notamment celles associées à des figures mythologiques, émergent de la poésie de George dans les pièces rédigées en français entre 1889 et 1894, comme dans sa création postérieure : miroir, étoile, cygne, faune, nymphe, éden... Ainsi, découvre-t-on dans « Variations sur thèmes germaniques » (version allemande : « Die Tat »), des associations et expressions connues du poème « Victorieusement fui » dans ces vers : « s'y voyant de gloire et de sang », « le chemin éclairé de nul tison »⁷⁷. Le miroir, le faune poursuivant les nymphes se retrouvent dans « Flurgottes Trauer » du recueil *Die Bücher*. Le miroir est encore le

⁷⁴ Ludwig LEHNEN, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2006, p. 8.

⁷⁵ Paul Valéry sur la lecture d'*Un Coup de Dés* par Mallarmé : Paul VALÉRY, *Variété II*, Paris NRF 1929, p. 169 – 17, repris in : *Œuvres complètes*, p. 1582.

⁷⁶ Claude DAVID, *op.cit.*, p. 45-47. Enid Lowry DUTHIE, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, thèse, Honoré Champion, Paris 1933, p. 199. Werner VORDTRIEDE, *op.cit.*, p. 95-97.

thème du poème « Der Spiegel » et rappelle l'évocation de l'eau miroir qui rassemble les rêves d'Hérodiade. Le faune réapparaît dans « Der Mensch und der Drud » et « Geheimes Deutschland », poèmes du dernier recueil *Das neue Reich. Das Jahr der Seele* invoque le dialogue entre le poète et un compagnon de route à la manière de « Prose pour des Esseintes », et dans « Rückkehr », le poète célèbre son retour en Allemagne et à la langue allemande avec les images de « Salut » – voyage en bateau et nymphes sortant de l'écume⁷⁸.

Le recueil *Algabal* a fait l'objet de plusieurs études le comparant à *Hérodiade* de Mallarmé, et l'on a vu dans cette évocation de l'empereur de la décadence latine le frère de l'héroïne biblique⁷⁹. Images et motifs mallarméens (royaume souterrain, pierres précieuses, chevelure, étang, décapitation ...) abondent dans ce recueil. La sonorité des noms rapproche les deux héros, Hérodiade et Héliogabale. Le nom historique de l'empereur a été abrégé par le poète allemand en Algabal, cependant dans une lettre à Hofmannsthal en 1892, il manque de peu reconstituer l'original, lorsqu'il formule : « car il m'est impossible d'imaginer ce que je pourrais encore écrire après Halgabal »⁸⁰.

Au cours d'une discussion avec Edith Landmann en 1919, George invoque ces mots du maître français : « l'humanité ne peut se passer d'un éden »⁸¹, et il semble s'appuyer sur l'autorité de Mallarmé pour tenter de justifier sa propre création mythopoétique.

- Mallarmé et William Butler Yeats :

La formation du jeune Yeats, né en 1865 dans un faubourg de Dublin, fils d'un peintre préraphaélite irlandais installé à Londres à partir de 1867, est doublement artistique, littéraire et picturale. Son père John Butler Yeats initie l'enfant et

⁷⁷ Robert BOEHRINGER, *op.cit.*, p. 32.

⁷⁸ Cf. Werner VORDTRIEDE, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁹ Claude GERTHOFFERT, *Stefan George. Algabal*, thèse, Paris-Sorbonne, 1972.

Marilyn Gaddis ROSE, « The Daughters of Herodias in *Hérodiade*, *Salomé*, and *A Full Moon in March* », *Comparative Drama*, vol. I, 1967.

DURAND-HENRIOT, « L'*Algabal* de George face à l'*Hérodiade* de Mallarmé : les stratégies d'une révision critique », *Recherches Germaniques*, n° 27, Strasbourg 1997, p. 143-164.

⁸⁰ Lettre à Hugo von Hofmannsthal, 9. 1. 1892, traduite par Claude GERTHOFFERT, *op.cit.*, p. 196.

Stefan GEORGE, *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 2. Auflage ergänzt, Helmut Küpper Verlag, München und Düsseldorf 1953, S. 12 : „denn was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich“.

⁸¹ Edith LANDMANN, *Gespräche mit Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf/München 1963, p. 84.

l'adolescent à la littérature du romantisme européen (Walter Scott, Grimm,...) et à la peinture. Depuis l'enfance, il baigne dans les traditions orales et les superstitions de la vieille Irlande, toujours vivaces dans le comté de Sligo où résident ses grands-parents. Tirailé entre Londres et Sligo, Yeats suit des études à l'Ecole des Beaux Arts à Dublin, fréquente les milieux artistiques des derniers préraphaélites (dont William Morris) dans lesquels évolue son père, avant de se tourner vers la littérature. Ses premières publications sont une compilation de contes et légendes gaéliques. Par son entrée en 1887/88 dans le groupe du *National Observer* – à l'origine *Scots Observer* –, édité par William Ernest Henley, puis, à partir de 1890, par les rencontres dans le cercle cosmopolite du Rhymer's Club, dont il est l'un des fondateurs, il entre en contact avec le symbolisme français. N'aurait-il pas été attiré par une des nombreuses publications de Mallarmé dans le *National Observer* ?

La revue de Henley semble constituer un trait d'union entre le poète français et le poète irlandais. Mallarmé, collaborateur assidu en 1892 et 1893, y publie notamment des hommages à Tennyson, Banville, Maeterlinck et Guy de Maupassant, ainsi que les articles « Or », « Magie », « Offices », « De même », « Etalages », « Planches et Feuilletts », « Les fonds dans le Ballet » et une partie de *Crise de Vers* – sous le titre « Vers et Musique en France »⁸² – tous des écrits poético-théoriques. Ces textes introduisent à la littérature française contemporaine et à l'art symboliste de Mallarmé : ils traitent des relations entre poésie et rêve, des rapports entre poésie, musique et danse, et esquissent le projet d'une scène de théâtre au décor réduit. « A quoi bon le décor, s'il ne maintient l'image », s'interroge Mallarmé⁸³, et Yeats constate : « décoration et évocation accompagneront notre humeur, et inclineront notre esprit à la méditation »⁸⁴.

Le poète irlandais n'aurait certes pu trouver de meilleure confirmation de ses préoccupations autour du mythe, comme de ses efforts pour fonder un rituel nouveau et éveiller un patriotisme irlandais, que ces affirmations dans « De même » :

« Quand le vieux vice religieux, si glorieux qui fut de dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur sombre, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie, par exemple, s'il doit trouver une sanction autre que le champ de bataille dans quelque allégresse, requiert un culte : étant de piété. [...] c'était impossible que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'eut pas mis son secret intime ignoré. L'heure

⁸² Articles inclus dans MALLARME, *Oeuvres complètes*, op. cit.

⁸³ MALLARME, « Planches et Feuilletts », *ibid.*, p. 327.

⁸⁴ William Butler YEATS, « Le Mouvement dramatique irlandais », trad. J. P. Fichou, *Explorations*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1981, p. 165.

convient avec le détachement nécessaire d'y pratiquer les fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions. »⁸⁵

Avec quel plaisir Yeats, qui s'intéresse à la magie depuis son adolescence, a-t-il pu accueillir la conception mallarméenne du pouvoir magique des mots dans « Magie » :

« Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège que restera la poésie, une parité secrète [...].Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. Notre occupation le dosage subtil d'essences, délétères ou bonnes, les sentiments. »⁸⁶

Dès lors apparaissent dans les articles de Yeats les noms de Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck et Verhaeren. « L'influence de la France pénètre, d'année en année, plus complètement la vie littéraire anglaise »⁸⁷, constate Yeats en 1892, réclamant un apprentissage qui garantisse une maîtrise des formes littéraires telle qu'elle a été atteinte en France :

« Puissions-nous apprendre qu'un peu de leur habileté, qu'un peu de leur dévouement à la forme, un peu de leur haine du lieu commun et de la banalité, nous pourrions alors changer toute notre énergie effervescente en l'inspiration et le thème d'une littérature nouvelle et merveilleuse. »⁸⁸

Les publications de Mallarmé dans le *National Observer* tendent à contredire l'idée généralement admise, selon laquelle Yeats n'entra en contact avec l'œuvre de Mallarmé que par l'intermédiaire de son ami Arthur Symons, qui devait lui dédier *The Symbolist Movement in Literature*, étude sur le symbolisme français publiée en 1899. Toutefois, gêné par une maîtrise insuffisante de la langue française, William Butler Yeats n'a pu approcher l'œuvre poétique des maîtres français qu'en déchiffrant péniblement les textes, et l'importance des traductions et des comptes-rendus que Symons fit de ses rencontres à Paris reste indéniable. Il initie Yeats à la poésie de Mallarmé par le biais de ses traductions de « Soupir », « Brise marine », « Angoisse », « Plainte d'automne », « La Scène » d'*Hérodias*, *L'Après-midi d'un Faune*, ainsi que de quelques passages de *Crise de Vers*. Est-ce le souvenir d'une traduction de Symons ou d'un des articles de

⁸⁵ MALLARME, « De même », *Variations sur un sujet, Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 397.

⁸⁶ MALLARME, « Magie », *Oeuvres complètes, ibid.*, p. 400.

⁸⁷ William Butler YEATS, "Hopes and Fears for Irish Literature", 15.10.1892, *Uncollected Prose I*, ed. John P. Frayne, Columbia University Press, New York 1970, p. 248.

"The influence of France is every year pervading more completely English literary life".

⁸⁸ *Ibid.*, p. 250.

"Can we but learn a little of their skill, and a little of their devotion to form, a little of their hatred of the commonplace and the banal, we may make all these restless energies of ours alike the

Mallarmé du *National Observer* ? Yeats retient de *Crise de Vers* une expression aux accents mythiques pour titre du second volume de son autobiographie : *The Trembling of the Veil* (*Le Tremblement du voile*).

A la médiation de Symons et du *National Observer* s'ajoute l'influence d'un rapport étroit avec Oscar Wilde, rencontré chez Henley dès 1887⁸⁹, et George Moore, qui tous deux ont le regard tourné vers le symbolisme français et Mallarmé. Bien avant son premier voyage à Paris, l'œuvre de Mallarmé a laissé des marques sur la création poétique de Yeats. Une affinité personnelle et une œuvre en formation ont trouvé ici leur confirmation et une perspective.

Une opportunité d'approcher directement un représentant du symbolisme français se présente en 1893, lorsque Verlaine est invité par Arthur Symons à donner une conférence à Londres. C'est en 1894 que Yeats se rend à Paris pour une première visite, à l'occasion de la représentation d'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam. Malgré ses difficultés de compréhension, la pièce laissera sur lui une vive impression, comme en témoigne l'article « A Symbolical Drama in Paris », qu'il rédige à son retour⁹⁰. A cette occasion, il rencontre Verlaine et se présente au domicile de Mallarmé avec une lettre d'introduction accompagnée des recommandations de Verlaine et de Henley⁹¹. Mais en vain : le poète est absent, il présente à cette époque sa conférence *La Musique et les Lettres* à Oxford et Cambridge. Une lettre adressée par Geneviève à son père rapporte l'entrevue difficile entre le poète irlandais et l'épouse de Mallarmé, contrainte de faire appel au langage des signes. L'« espèce d'Anglais » qui s'était présenté rue de Rome a été identifié comme étant W.B. Yeats grâce au billet qu'il avait adressé au poète français⁹². D'après les propos de Michael Yeats dans l'« Introduction » au *Cahier de L'Herne* consacré à son père, le poète aurait enfin rencontré Mallarmé en 1896⁹³. Selon Richard Candida Smith, Yeats aurait fréquenté les mardis de la rue de Rome⁹⁴. Le poète

inspiration and the theme of a symbolical new and wonderful literature.”

⁸⁹ Wilde rencontre Mallarmé pour la première fois en février 1891. Voir : Carl Paul BARBIER (éd.), *Correspondance Mallarmé – Whistler. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années*, A.G. Nizet, Paris 1964, p. 102.

⁹⁰ W.B. YEATS, « A Symbolical Drama in Paris », avril 1894, *Uncollected Prose I*, op. cit., p. 320-325.

⁹¹ Billet adressé à Mallarmé par W. B. Yeats, 24 février 1894, cité dans *Correspondance VI*, Henri Mondor et James Lloyd Austin (éd.), Gallimard, Paris 1981, p. 223.

⁹² Cf. Lettre du 26. 2.1894, *Correspondance VI*, Henri Mondor et James Lloyd Austin (éd.), Gallimard, Paris 1981, pp. 223 et 238.

⁹³ Jacqueline GENET (éd.), W.B. YEATS, Editions de l'Herne, Paris 1981, p. 11. Il s'agit là du seul témoignage daté sur une rencontre avec Mallarmé que nous ayons pu trouver.

⁹⁴ Richard Candida SMITH, *Mallarmé's Children. Symbolism and the Renewal of Experience*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 9.

évoque lui-même très brièvement des souvenirs de ces rencontres dans un journal qu'il rédige en 1930 : « [...] je pensais avec un plaisir semblable aux propos de Mallarmé à son célèbre cercle »⁹⁵.

Lors de nombreux séjours à Paris qui suivront la première visite, il fera également connaissance avec les cercles ésotériques ; il sera introduit chez le Sâr Péladan et Stanislas de Guaita par Mac Gregor Mathers – fondateur de l'ordre rosicrucien du *Golden Dawn* auquel Yeats avait adhéré en 1890⁹⁶.

La position affichée par Yeats au regard du symbolisme français et de Mallarmé est néanmoins ambiguë. Tantôt, il refuse net toute influence, se réfugiant derrière sa mauvaise compréhension de la langue française ; ainsi, en 1896, dans un article du *Savoy* : « Quelque philosophie cohérente peut [...] être dissimulée dans les écrits de M. Mallarmé », mais pour comprendre ces écrits, il admet ne pas « maîtriser suffisamment la langue française »⁹⁷. De même, il écrit à Ernest Boyd : « Je n'ai jamais eu de connaissance détaillée ou précise des symbolistes français. »⁹⁸. Tantôt, il reconnaît avoir subi l'action du symbolisme et déclare ne pas en mesurer l'importance :

« Quand je fréquentais Johnson, je m'étais accordé à son humeur, mais Arthur Symonds, mieux que tous ceux que j'ai connus, savait se glisser dans l'esprit d'un autre, et mes pensées, grâce à sa sympathie, gagnèrent en richesse et en clarté, et je ne saurais jamais ce que ma pratique et ma théorie doivent aux passages de Catulle, de Verlaine et de Mallarmé qu'il a lus devant moi »⁹⁹.

Le souvenir de Mallarmé émerge des écrits de Yeats après le tournant du siècle. En 1906, Mallarmé – à côté de Verlaine et de Maeterlinck – représente pour lui une des voies de la littérature, une voie ascensionnelle « plus haut vers toujours plus de subtilité »¹⁰⁰. En rédigeant son journal en 1930, il se souvient des mardis de la rue de Rome¹⁰¹. En 1937, il relit Mallarmé en traduction anglaise et revient sur sa conception

⁹⁵ Cf. William Butler YEATS, « Pages d'un journal écrit en mille neuf cent trente », 13 juin, traduit par Danièle Bernard, Annette Goizet, René Tien, Guy Baillard, *Explorations*, op. cit., p. 274.

⁹⁶ Morton Irving SEIDEN, *William Butler Yeats. The Poet as a Mythmaker 1865-1939*, Michigan State University Press, 1962, pp. 41 et 46.

⁹⁷ William Butler YEATS, article du *Savoy*, juillet 1896, cité par R. O'DRISCOLL, op. cit., p. 10.

“Some consistent philosophy of symbolism may, he posits, be “hidden in the writings of M. Mallarmé”, but these writings, he admits, “he does not have French enough to understand”.”

⁹⁸ W. B. YEATS, « Lettre à Ernest Boyd », cité par Robert O'DRISCOLL, *Symbolism and some implications of the symbolic approach*, Dolmen Press, Dublin 1975, p. 9.

“Of the French symbolists I have never had any detailed or accurate knowledge.”

⁹⁹ Cité et trad. par Jean Louis BACKES, *W. B. Yeats, L'Herne*, Paris 1981, p. 397.

¹⁰⁰ *Essays and Introductions*, cité par James Land JONES, *Adam's Dream*, The University of Georgia Press, Athens 1975, p. 44.

“upward into ever growing subtlety, with Verlaine, with Mallarmé, with Maeterlinck”

¹⁰¹ William Butler YEATS, « Pages d'un journal écrit en mille neuf cent trente », 13 et 19 juin, *Explorations*, op. cit., p. 274-276.

des deux voies de la littérature, l'une hors du temps historique, l'autre au centre de l'histoire :

« Je lis actuellement la traduction de Mallarmé par Roger Fry. Il donne l'original et un commentaire d'un critique français. Je trouve cela excitant, car cela montre le chemin que moi et d'autres poursuivirent un certain temps. Ce n'est pas ma route maintenant, mais une des voies légitimes. Il échappe à l'histoire : vous et moi nous sommes dans l'histoire, l'histoire de l'esprit. »¹⁰²

Le poète irlandais reconnaît le rôle déterminant du poète français sur une grande partie de son parcours poétique, mais affirme s'être écarté de l'art mallarméen en empruntant une deuxième voie. Il faudra se demander si cet éloignement est réellement tel que Yeats l'a ressenti.

La majorité des études recherchant les traces d'influence de Mallarmé dans l'œuvre de Yeats tendent à faire ressortir les liens qui relient l'œuvre de jeunesse de Mallarmé et la première période de création chez Yeats. Ainsi, la critique a décelé les influences du symbolisme et de Mallarmé sur le recueil *The Wind among the Reeds*, publié en 1899 et la pièce *The Shadowy Waters*, de l'année suivante. Jean-Louis Backès a étudié les ressemblances entre ces deux œuvres et « La Scène » d'*Hérodias* et *L'Après-midi d'un Faune*¹⁰³, suivant en cela l'indication donnée par Yeats lui-même sur une action de la poésie de Mallarmé dans ces deux créations.

Néanmoins, les connaissances de Yeats ne s'arrêtent guère à l'œuvre de jeunesse du poète français, et l'empreinte reçue perdure dans la création du poète irlandais. Car des analogies troublantes existent entre l'œuvre de maturité des deux poètes, comme le démontre l'« Introduction » à *Resurrection* (édition de 1934), qui évoque le motif du lancer de dés à la manière d'un clin d'œil adressé à Mallarmé : « Peut-être apprendrons nous à accepter même d'innombrables vies avec une humilité heureuse [...] et, mettant de côté les scrupules calculateurs, à être toujours prêts à tout parier sur un coup de dés. »¹⁰⁴ Au-delà de la coïncidence, Yeats a parfaitement pu avoir accès aux deux œuvres de Mallarmé, *Igitur*, parue en 1925 et *Un Coup de Dés*, parue en 1897.

La similitude saisissante des sujets et des ressemblances a amené Marilyn

¹⁰² *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, Oxford University Press, Londres 1940, p. 149.

“I am reading Roger Fry's translation of Mallarmé. He gives the originals and a commentary by a French critic. I find it exciting, as it shows me the road I and others of my time went for certain furlongs. It is not the way I go now, but one of the legitimate roads. He escapes from history; you and I are in history, the history of the mind.”

¹⁰³ Jean Louis BACKES, « Mallarmé », *W. B. Yeats, L'Herne*, op. cit., p. 397-406.

¹⁰⁴ Trad. par S. TROADEC et M. MORIN, *W.B. Yeats, L'Herne*, op. cit., p. 378.

Gaddis Rose à comparer le drame *Pleine Lune en mars* (1935), *Salomé* d'Oscar Wilde et *Hérodiade* de Mallarmé. Dans la pièce de Yeats, la reine s'offre au regard de la tête tranchée, comme se dévoile Hérodiade dans les *Noces*. Le rapport à l'œuvre de Mallarmé semble pourtant improbable à première vue, car les manuscrits pour *Les Noces d'Hérodiade* ne furent publiés par Gardner Davies qu'en 1959. Néanmoins, Oscar Wilde compose entre 1891 et 1893 une *Salomé* qui affronte le regard du Saint dans des circonstances semblables. Or, cette période correspond à la reprise d'*Hérodiade* par Mallarmé et aux visites répétées de Wilde chez le poète français¹⁰⁵. Yeats admirait Wilde qu'il fréquentait depuis la fin des années 1880¹⁰⁶. Cependant, en 1934, le « Commentaire » du poète irlandais à une autre pièce au sujet similaire, *The King of the Great Clock Tower* se penche sur la question des sources du drame et suggère un cheminement à partir de l'œuvre de Heinrich Heine – une des sources probables du poète français –, sans aucune mention à l'*Hérodiade* de Mallarmé :

« La danse avec la tête tranchée suggère l'idée centrale de *Salomé* de Wilde. Wilde la saisit dans Heine, lequel décrit quelque part Salomé en enfer lançant la tête de Saint Jean Baptiste en l'air. Heine peut l'avoir trouvée dans quelque légende religieuse des Juifs, car elle fait partie d'un rituel ancien du cycle annuel : la déesse mère et le dieu assassiné. Dans la première édition de *The Secret Rose* se trouve une histoire fondée sur une ancienne légende gaélique. Un homme jure de chanter la gloire d'une dame ; sa tête est tranchée et elle chante. Lorsque je tentais d'intégrer cette histoire dans un drame dansé, je m'aperçus que je m'étais approché de la danse de Salomé dans le drame de Wilde. Mais dans son drame la danse est effectuée avant la décollation. »¹⁰⁷

Faut-il pour autant écarter l'*Hérodiade* des *Noces*, ou pouvons-nous supposer une action indirecte de l'œuvre en gestation dont Mallarmé a sans doute parlé à son cercle, inspirant ainsi le drame d'Oscar Wilde¹⁰⁸ et le théâtre de Yeats ? Dans *The Trembling of*

¹⁰⁵ Voir Sylviane HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op. cit., p. 195-196.

¹⁰⁶ De 1893 date également un dessin de Beardsley – bien connu des deux poètes – publié avec cette légende : « J'ai baisé ta bouche. Iokanaan. »

¹⁰⁷ William Butler YEATS, *The Variorum Edition of the Poems*, éd. par Peter ALLT et Russell K. ALSPACH, Macmillan, New York 1957, p. 856.

“The dance with the severed head suggests the central idea in Wilde's *Salome*. Wilde took it from Heine, who has somewhere described Salome in hell throwing into the air the head of John the Baptist. Heine may have found it in some Jewish religious legend, for it is part of the old ritual of the year : the mother goddess and the slain god. In the first edition of *The Secret Rose* there is a story based on some old Gaelic Legend. A man swears to sing a woman's praise; his head is cut off and the head sings. In attempting to put this story into a dance play I found that I had gone close to Salome's dance in Wilde's play. But in his play the dance is before the head is cut off.”

¹⁰⁸ Dans une lettre à Mallarmé, datée du 2 novembre 1891, Whistler accuse Wilde de reprendre à son compte les idées du poète français :

« C'est donc un peu ingrat de ma part de ne pas rester pour dénoncer Oscar devant vos disciples demain soir ! – [...] Les Mardis de Mallarmé sont maintenant historiques – exclusifs – et réservés aux artistes *honêtes* [sic] – L'entrée est un privilège et une preuve de valeur – Une distinction dont nous sommes fier [sic] – Et la Porte du Maître ne doit pas être enfoncée par tout farceurs [sic] qui

the Veil (1922), au-delà de l'héroïne de Wilde, se profile celle de Mallarmé – d'autant plus aisément que le titre du volume est une citation empruntée au poète français. Hérodiade paraît un symbole de la création artistique de Yeats, comme elle l'avait été pour le poète français :

« il y avait en moi quelque chose qui me forçait à tenter de créer un art aussi détaché de tout ce qui est hétérogène ... que quelque Hérodiade appartenant à notre théâtre, en train de danser, toute seule semble-t-il, dans l'étroit cercle de lumière qui la suit. »¹⁰⁹

Comme chez Mallarmé, une prédilection pour le crépuscule, ce moment de la journée lié au désir de quelque chose d'inconnu pour Hérodiade, inspire l'œuvre de Yeats qui s'en explique ainsi :

« Il y a un moment au crépuscule qui fait paraître tous les hommes élégants et toutes les femmes belles ; et jour après jour, comme il marchait lentement et sans but, il s'enfonçait plus profondément dans ce Crépuscule celtique [...]. Cela remplit son âme d'un désir de quelque chose qu'il ne connaissait pas, qui prit possession de son corps avec une soif d'expériences qu'il n'avait pas imaginée. »¹¹⁰

Le poète irlandais exprime sa théorie sur la formation des images dans l'esprit humain par une comparaison avec l'étang comme miroir, qui rappelle encore l'Hérodiade mallarméenne « désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond »¹¹¹ :

« Des images se forment dans notre esprit sans arrêt, comme s'il s'y reflétaient en quelque étang ... Nous pouvons transformer notre esprit en une eau si calme que des êtres se rassemblent autour de nous pour y reconnaître peut-être leurs propres images et vivre, un instant, d'une vie plus lucide et peut-être même plus ardente grâce à notre calme. »¹¹²

traverse la Manche pour plus tard s'imposer en détaillant, à bon marché les belles fleurs de conversation et les graves verités [sic] que pratique Notre Poète en bel humeur ! »

Carl Paul BARBIER (éd.), *Correspondance Mallarmé - Whistler*, op. cit., p. 102.

Par ailleurs, Wilde travaillant à *Salomé* de 1891 à 1893, pièce en français, s'adjoint l'aide de Marcel Schwob et Pierre Louÿs. Cf. Bernard GAUTHIER, « Marcel Schwob et Oscar Wilde », *La Revue des Ressources.org*. 11/12/ 2006, adresse : http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=600 .

¹⁰⁹ W. B. YEATS, "The Tragic Generation," in: *Autobiographies*, Macmillan, London , 1973, p. 321:

"as some Herodiade of our theatre, dancing seemingly alone in her narrow luminous circle".

Trad. par L. Le Bouille, « Ces images magistrales », *W.B. Yeats, L'Herne*, op.cit., p. 177.

¹¹⁰ YEATS, "The Twisting of the Rope", *The Stories of Red Hanrahan, The Rose*, 1897 (disponible sur: <http://www.gutenberg.org>) :

"There is a moment at twilight in which all men look handsome, all women beautiful : and day by day as he wandered slowly and aimlessly he passed deeper and deeper into that Celtic Twilight, [...]. It filled his soul with a desire for he knew not what, it possessed his body with a thirst for unimagined experiences." (Nous traduisons.)

¹¹¹ MALLARME, « Scène », *Hérodiade. Oeuvres complètes*, op.cit., p. 45.

¹¹² YEATS, "Earth, fire and water", 1902, *Mythologies*, 1959 p. 80:

"Images form themselves in our minds perpetually as if they were reflected in some pool. ... We can make our minds so like still water that beings gather about us that they may see, it may be, their own images, and so live for a moment with a clearer, perhaps even fiercer life because of our quiet."

Cf. traduction du CERIUL, « La Terre, le Feu et l'Eau », *Le Crépuscule Celtique*, PUL, Lille 1982, p. 81.

Yeats parle ici du rôle du poète visionnaire, celui qui donne à voir. Car les années de découverte du symbolisme correspondent également à une étude approfondie de l'oeuvre de W. Blake et de différents courants ésotériques et systèmes philosophiques – comme il s'intéressera plus tard à la psychologie.

La formation de la poétique de Yeats se fait au point de convergence et par superposition de plusieurs modèles de pensée et d'art poétique. Son oeuvre présente une adaptation de conceptions mallarméennes et inclut une réalisation théâtrale que le poète français n'avait pu qu'ébaucher.

- William Butler Yeats et Stefan George :

Dans les milieux de la recherche, l'étude de Cecil M. Bowra *The Heritage of Symbolism* (1943) fournit l'un des très rares indices sur un possible rapport entre William Butler Yeats et Stefan George. Toutefois, aucun contact direct entre Yeats et George n'a pu être retracé. Et pourtant, en 1896, alors que tous deux séjournaient à Paris, une entrevue aurait pu avoir lieu¹¹³. Se seraient-ils croisés, coïncidence apparemment sans suite ? Cette année-là, un autre poète allemand, Max Dauthenday, collaborateur de la revue de George *Blätter für die Kunst* depuis 1893, rencontre Yeats à Paris. D'après Heinz Kosok, ce ne fut pas leur premier contact, et les deux poètes se seraient revus plusieurs fois entre 1894 et 1897 à Londres et à Paris dans des cercles occultes¹¹⁴. Dauthenday devait publier, plus tard, les traductions de quelques poèmes du poète irlandais. En 1919, il assiste à la représentation de la pièce *The Land of Heart's Desire*, première mise en scène d'une pièce du théâtre de Yeats en Allemagne, sur la scène du théâtre de Francfort. Yeats fait mention de sa rencontre avec Dauthenday dans l'« Epilogue » à son essai métaphysique *Per Amica Silentia Lunae* (1917)¹¹⁵.

Un autre membre du cercle de George, Henry von Heiseler, s'est intéressé au poète irlandais et entreprit la traduction de ses oeuvres. Toutefois, les droits d'auteur

¹¹³ La question reste sujette à controverses. Wolfgang Kayser affirme une rencontre entre les deux poètes : Wolfgang Kayser, « Der europäische Symbolismus » in Viktor ZMEGAI (Hrsg), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Athenäum-Hain-Scriptor-Hanstein, Königstein 1982, p. 50.

Pour Heinz Kosok, celle-ci paraît improbable : Heinz KOSOK, "Yeats in Germany", Norman A. JEFFARES (ed.), *Yeats, the European*, C. Smythe, Gerrards Cross, 1989, p. 267.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ W.B. YEATS, "Per Amica Silentia Lunae", Macmillan & Co., London 1959, p. 367 :
"I met from time to time with the German poet Dauthenday [...]."

ayant été vendus durant son absence – il avait été incorporé dans l’armée russe au cours de la Première Guerre mondiale –, ce n’est qu’après la mort du poète, survenue en 1928, et dans une édition privée, que ces traductions ont pu être publiées par son fils Bernt en 1933¹¹⁶.

On sait que George suivait avec la plus grande attention les travaux des membres de son cercle, qu’il discutait et faisait avancer, qu’il approuvait ou non et dont il autorisait, le cas échéant, la publication avec l’insigne des *Blätter* chez l’éditeur Georg Bondi. Si on peut admettre que les premières traductions de Yeats parues en Allemagne (en 1894 *Fairy and Folktales* sous le titre de *Märchen aus Irlands Gauern*, en 1903 *The Countess Cathleen*; poèmes et pièces isolés dans diverses revues¹¹⁷) soient passées inaperçues aux yeux de George, il est tout à fait improbable que le poète se soit fermé à la recherche menée par des proches et qu’il n’ait pas suivi de près ou de loin l’actualité littéraire et universitaire. Une première étude détaillée sur Yeats par Leon Kellner en 1909 est suivie de nombreux articles¹¹⁸. En 1916, paraissent de Yeats *Erzählungen und Essays* aux éditions Insel à Leipzig¹¹⁹, en 1922 Heiseler ramène la traduction de dix pièces de théâtre de Russie, et deux thèses de doctorats entièrement consacrées au poète irlandais sont soutenues en 1927 à Giessen et en 1929 à Bonn¹²⁰, où enseignait Ernst Robert Curtius, un proche de George. Enfin, le poète irlandais se voit décerner le prix Nobel de littérature en 1928. On ne peut donc raisonnablement soutenir que George ait ignoré l’œuvre de Yeats.

Néanmoins, force est de constater qu’aucune note, aucune lettre permettant d’affirmer une connaissance de l’œuvre ou de la personne du poète irlandais par Stefan George n’a pu être retrouvée à ce jour, alors que Cecil Maurice Bowra constate le vif intérêt que suscite chez le poète irlandais, préoccupé par la question de l’engagement politique de l’homme de lettres – il était sénateur de l’état libre d’Irlande –, l’influence de son confrère allemand¹²¹. De fait, son amie, la poétesse Dorothy Wellesley, fait

¹¹⁶ W. B. YEATS, *Irische Schaubühne*, deutsch von Henry von Heiseler, hrsg. von Bernt von Heiseler, Privater Druck der Stifter und Freunde, München 1933.

¹¹⁷ Voir Heinz KOSOK, *op.cit.*, p. 260.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.262 Leon KELLNER, *Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria*, Tauchnitz, Leipzig 1909, p. 629-639.

¹¹⁹ Traduction et commentaire par Friedrich Eckstein, cf. Heinz KOSOK, *op.cit.*, p. 266.

¹²⁰ Références chez Heinz KOSOK, *op.cit.*, p. 262 :

Elisabeth SCHWEISGUT, *Yeats Feendichtung*, Giessen 1927.

Gerta HÜTTEMANN, *Wesen der Dichtung und Aufgabe des Dichters bei William Butler Yeats*, Bonn 1929.

¹²¹ Cecil Maurice BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Macmillan, Londres 1943, p. 217.

mention d'une discussion animée dans sa résidence de Beaulieu, peu avant la mort du poète, entre Yeats et deux autres convives au sujet de Stefan George et Rilke. Toutefois, aucun détail n'est fourni quant au contenu de cette conversation¹²².

Une première traduction de poésies du poète allemand, éditée en volume, est effectuée par le musicien et poète anglais Cyril Scott et publiée par E. Mathews en 1910¹²³. Des années plus tard, Scott évoque sa relation avec le poète allemand dans son autobiographie *Years of Indiscretion* (1924). Nous n'avons pu découvrir si Yeats a eu connaissance de ces ouvrages.

La difficulté d'établir une relation directe entre le poète irlandais et le poète allemand ne doit pas empêcher de rendre compte des affinités qui rapprochent les auteurs et leurs œuvres. Dans la rencontre avec les symbolistes français et Mallarmé, les voies des poètes se recoupent et ils en tirent des enseignements comparables. C.M. Bowra¹²⁴ note leurs tendances aristocratique et autocratique, le culte du moi, l'habitude de contempler de haut les événements politiques de leur temps, leur patriotisme, la vision apocalyptique de l'avenir, l'idée qu'un pays doit être racheté par le sang. En opposition au naturalisme triomphant en Europe, ils formulent un *credo* en la beauté de l'art qui est d'abord une maîtrise de la forme. Les sciences positivistes et le matérialisme sont appréhendés comme réducteurs, et tenus pour responsables de la perte de la foi et de la religion au sens large. En réaction à ces tendances et à la suite de Mallarmé, tous deux expriment une compréhension magique de l'art et de la poésie, à laquelle ils reconnaissent des vertus incantatoires et une fonction rituelle. Ils affirment l'existence d'un ordre supérieur derrière la réalité tangible, que seul le poète peut atteindre et transmettre. Ainsi, la compréhension de l'artiste comme visionnaire et créateur détermine la conception d'une cosmogonie, explication du monde et de l'histoire, et d'une nouvelle vision de l'homme qu'ils ont pour mission de transmettre et de réaliser. Les deux poètes réservent dans un premier temps cette tâche culturelle et pédagogique à leur pays respectif, point de départ de la nouvelle civilisation. Dans leur œuvre se cristallise une forme de religion anthropocentrique, fondée sur le processus créateur qui sous-tend la poésie comme l'univers.

¹²² W. B. YEATS, *Letters on Poetry from W.B.Yeats to Dorothy Wellesley*, Oxford University Press, London / New York / Toronto 1940, p.211.

¹²³ Cyril SCOTT, *Poems of Stefan George (Selections from his Works)*, E. Mathews 1910.

¹²⁴ Cecil Maurice BOWRA, *op.cit.*, pp. 204, 209, 221, 222, 224.

L'engagement culturel de l'un et l'autre évolue au fil des années en un engagement pédagogique et politique. Après la tentative d'éduquer une large part de la société par le biais du théâtre et des publications d'articles et d'ouvrages, Yeats accepte de jouer un rôle politique au sein du gouvernement de l'Irlande libre. Dans une première période, George tente d'agir sur le goût d'une manière semblable, par le biais de la diffusion de sa revue, mais celle-ci s'adresse à un public restreint de lecteurs cultivés. Peu après la Première Guerre mondiale, il se retire de la création poétique au profit de la mission pédagogique qu'il s'est assignée. Il choisit le rayonnement à partir d'un cercle de disciples rassemblés autour de lui, pour y exercer une action formatrice et tenir un rôle de mentor et de maître. Dès lors, il suit et favorise les publications d'ouvrages émanant des membres du cercle, les rencontres, voire les nominations à des postes à l'université. Cette élite de poètes et d'universitaires a pour rôle de former la jeune génération d'étudiants et de préparer ainsi un renouveau de la civilisation.

Les deux poètes s'inscrivent donc dans un même mouvement de révolte contre la société et une même opposition à une certaine littérature contemporaine (naturalisme, littérature victorienne, épigones allemands). Leur œuvre littéraire s'élabore sur un fonds culturel fourni par le romantisme allemand et anglais auquel s'ajoutent les impressions reçues du préraphaélisme anglais, avant que n'intervienne la rencontre décisive avec le symbolisme français et l'œuvre de Mallarmé. Si Yeats aborde la littérature conjointement avec la peinture, George associe un projet philologique et linguistique (des traductions, le travail sur la langue) à sa création poétique. Les noms de Shakespeare, Dante, Nietzsche accompagnent leurs parcours.

Leur rencontre avec le romantisme, le préraphaélisme, le symbolisme les confronte à la fortune exceptionnelle du mythe dans les arts (littérature, peinture, musique), alors que le mythe, la légende et le conte ont déjà imprégné leur enfance, tant sur les bords du Rhin que dans la vieille Irlande paysanne. Yeats, comme George, en vient à élaborer une compréhension complexe du mythe et de la légende nourrie d'expériences et de recherches personnelles (ésotérisme, philosophies, psychologie, mythologies anciennes, mythes bibliques et légendes médiévales). Au fil des années et des œuvres, ils construisent ainsi un mythe personnel qui, chez Yeats, organise la pensée ésotérique, formule un système des caractères humains, exprime une vision du monde et fournit « des métaphores pour [l']œuvre poétique », et qui chez George agit en force de ralliement pour ses disciples et présente la cristallisation des aspirations

partagées pour une Allemagne différente, une forme d'utopie d'une communauté humaine. Tous deux créent une cosmogonie qui intègre l'histoire à une vision eschatologique de l'homme moderne ayant perdu ses attaches à l'église chrétienne et sa foi, mais non son besoin de croyance. La célébration de l'homme-héros prend la place de la divinité.

Les deux poètes ont ressenti fortement leur enracinement dans leur pays natal et dans une culture née d'une tradition ancienne, éléments fondateurs de l'identité de chacun. L'attachement au monde antique de la Grèce, de Rome et de la Bible, à la civilisation de l'Europe médiévale, est pénétré d'influences orientales. Leur poésie revêt des aspects rituels comme préfigurés dans l'article de Mallarmé sur Wagner¹²⁵. Ils puisent les images de leur poésie dans l'immense réservoir des mythes, et c'est par des liens étroits avec le mythe ancien que de nouvelles images sont élevées au rang de composantes du nouveau mythe.

George partage avec Yeats l'idée d'une évolution cyclique du monde. Comme l'Irlandais, le poète allemand est convaincu de l'arrivée d'une période de dissolution à laquelle succéderait un renouveau, véritable renaissance. Il s'adresse ainsi à Robert Curtius au cours d'un entretien en 1919 : « Nous devons traverser la dissolution totale d'abord. Mais alors les choses s'amélioreront. [...] Certes, il n'est pas certain que nous allons encore vivre cela »¹²⁶.

L'avenir est esquissé dans les livres sacrés, dont la vérité fondamentale ne peut être mise en doute. La vision mythique de George qui s'exprime dès le recueil *Der Siebente Ring* entraîne et mêle histoire et personnages réels, et il en est de même pour l'œuvre de Yeats. Les publications scientifiques du cercle, patronnées par George (la science georgienne, « Georgewissenschaft »), s'efforcent de réinterpréter l'histoire comme légende, comme acte héroïque de certaines figures majeures¹²⁷. Yeats compose à partir de ses amis des poèmes qui présentent dans les personnages réels le visage symbolique de destins variés. Ils sont ses « saints », ses « martyrs », ses exemples de succès et d'échec sur la scène humaine. A sa manière, George transforme ses amis en

¹²⁵ MALLARME, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 545.

¹²⁶ Franz SCHONAUER, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Monographien, éd. Kurt Kusenberg, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1960, p. 123.

„Wir müssen erst durch die vollendete Zersetzung hindurch. Aber dann kommt's wieder besser. [...] Ob wir's noch erleben, ist freilich ungewiss.“

¹²⁷ *Ibid.*, p. 153.

figures importantes de l'histoire spirituelle de l'homme. Tous deux se mettent en scène sous les traits de personnages historiques.

Des figures récurrentes se détachent ; elles dominent leurs œuvres depuis leur jeunesse jusqu'à la maturité. Parmi celles-ci, Algabal chez George et la reine anonyme chez Yeats conservent tous deux des traits d'Hérodiade de Mallarmé.

L'antiquité gréco-latine, Byzance, la renaissance italienne, Dante, Shakespeare, Mallarmé, occupent une place importante dans leur art. Alors que Yeats publie une réédition de Blake, il sera question dans la correspondance entre George et Gundolf, son ami le plus proche, d'écrire des critiques sur les allégories de Blake en 1907¹²⁸.

La croyance en une filiation entre la Grèce et l'Allemagne, chez George, a pour contrepartie chez Yeats celle d'un lien entre le Moyen-Orient et l'Irlande. Le jeune George observe le syncrétisme des religions inhérent au christianisme et à ses rituels (ainsi la confusion entre la Vierge Marie et la déesse Isis)¹²⁹. Yeats avait décrit les Sidhe, peuple de fées, comme la forme prise par les dieux déchus d'Irlande relégués au fond obscur de la mémoire, et il fait reprendre vie au masque de Dodone abandonné dans la main de l'artiste. Une idée comparable fait dire à George :

« Le plus difficile pour l'homme sera de croire que les puissances divines sont éternelles, mais que les dieux peuvent mourir et ne vivent que tant que l'homme porte en lui la croyance vivante en leur existence et possède la force de voir en eux l'éternel. Autrement, il ne reste qu'un nom vide et quelqu'un doit revenir pour animer les éternels de vie, les faire ressusciter en d'autres noms et corps [...] »¹³⁰

Tous deux partagent la conviction que toute pensée est appelée à s'incarner, à devenir réalité. Ainsi, George dit à Edith Landmann :

« L'œuvre poétique devient vérité [...]. Ce qui réside dans l'esprit doit être vécu. La réalité est le mode dans lequel cela finit sa vie. C'est pourquoi la poésie est le plus grand danger au monde. Cela peut sommeiller un moment, rester enfoui sous terre, mais ne se perd pas. Si nous sommes si peu croyants, cela ne vient que du fait que notre vision est trop courte. »¹³¹

¹²⁸ Stefan GEORGE, *Stefan George – Friedrich Gundolf : Briefwechsel*, hrsg. von Robert Boehringer und Georg Peter Landmann, Helmut Küpper Verlag, München und Düsseldorf 1962, p. 181.

¹²⁹ Edith LANDMANN, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁰ Franz SCHONAUER, *op. cit.*, p. 102.

„Es wird das Schwerste für die Menschen sein, zu glauben, dass die göttlichen Mächte ewig sind, aber die Götter sterben können und nur leben, solange der Mensch den lebendigen Glauben an sie in sich trägt und Kraft hat, in ihnen das Ewige zu sehen. Sonst bleibt nur ein leerer Name und es muss einer wiederkommen, der die Ewigen mit Leben erfüllt, sie in neuen Namen und Leibern erstehen lässt, [...]“ (Nous traduisons.)

¹³¹ Edith LANDMANN, *op. cit.*, p. 37.

„Das Gedichtete wird Wahrheit [...]. Was im Geiste ist, muss gelebt werden. Die Wirklichkeit ist die Form, in der es sich zu Ende lebt. Darum ist Dichtung die grösste Gefahr der Welt. Es

Et Yeats décrit dans *Per Amica Silentia Lunae* une conception, platonicienne autant que jungienne, d'un vaste réservoir d'images et de formes en attente de contours précis :

« [...] nos images mentales [...] sont des formes qui existent dans le véhicule général d'**Anima Mundi** et se reflètent dans notre véhicule particulier, [...]. Je suis persuadé qu'un processus logique ou une série d'images reliées entre elles, possède un corps et une période, et j'imagine **Anima Mundi** comme un grand étang ou un jardin où ceci se meut, selon la croissance allouée, comme une grande plante aquatique ou des branches parfumées dans l'air. »¹³²

Après l'étude de Cecil Maurice Bowra, qui a recherché en 1943 pour la première fois un rapport entre les trois poètes, les travaux de Werner Vordtriede devaient établir une liaison : par sa thèse de doctorat sur George et Mallarmé en 1944, par son étude sur le symbolisme en 1963, et enfin par l'édition allemande de l'œuvre complète de Yeats parue entre 1970 et 1973¹³³. En 1996, Laurent Mattiussi a soutenu une thèse sur les notions de mythe et liturgie dans leurs œuvres¹³⁴.

Dans cette thèse, nous nous proposons d'étudier, dans un premier temps, le rôle important attribué au mythe dans l'émergence du symbolisme en France. Nous analysons ensuite les modalités d'apparition du mythe chez Mallarmé, Yeats et Stefan George, pour suivre, dans une troisième grande partie, l'évolution de l'image et de la figure mythique et légendaire dans l'œuvre poétique et dramatique jusqu'à son aboutissement dans un nouveau mythe.

kann eine Weile schlummern, eingesenkt bleiben in der Erde, aber es geht nicht verloren. Wenn wir kleingläubig sind, so liegt das nur daran, das wir zu kurz sehen.“

¹³² William Butler YEATS, "Per Amica Silentia Lunae" 1917, *Mythologies*, Macmillan & Co., London 1959, p. 352.

"[...] our mental images [...] are forms existing in the general vehicle of **Anima Mundi**, and mirrored in our particular vehicle, [...]. I am persuaded that a logical process, or a series of related images, has body and period, and I think of **Anima Mundi** as a great pool or garden where it moves through its allotted growth like a great water plant or fragrantly branches in the air." (William Butler Yeats souligne.)

¹³³ Werner VORDTRIEDE, *The Conception of the Poet in the Works of St. George und St. Mallarmée*. Diss. phil. 1944.

- Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols, Kohlhammer, Stuttgart 1963.

- (Hrsg.), *William Butler Yeats : Werke*. 6 Bde., Luchterhand, Neuwied 1970-1973.

- (Hrsg.), *Stefan George : Werke*. 4 Bde., Dtv, München 1983.

- (Hrsg.), *Lettres à Edith Landmann et Ernst Robert Curtius*.

¹³⁴ Laurent MATTIUSSI, *Figuration du divin, figuration de soi : mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats*, thèse de littérature comparée, Université François Rabelais, Tours 1996.

PREMIERE PARTIE

**Le choix du symbolisme au seuil de la modernité,
entre mythologie et sciences.**

Malgré les efforts de certains de ses acteurs, la littérature symboliste ne s'est jamais constituée en école. C'est une entreprise individuelle qui trouve sa cohérence dans une attitude fondamentale devant la vie et dans l'affirmation de la dignité spirituelle de l'homme, exprimées par les procédés d'un art qui se définit comme « symboliste » – et non « symbolique ». Le poète se met en quête de l'essence et de l'essentiel, qui ne peuvent être saisis que dans le « symbole » polysémique. Or, cette quête peut prendre des formes éminemment variables selon les cultures. On ne s'étonnera donc pas des différences d'expression de l'oeuvre de Mallarmé par rapport à celle de Yeats ou de George. La personnalité de l'auteur, les circonstances qui déterminent sa vie, mais également le fonds culturel qui a pénétré chacun d'eux, y jouent un rôle considérable. Ainsi, les oeuvres peuvent se réclamer de l'héritage gréco-latin commun à l'Europe, mais conservent néanmoins une originalité personnelle et nationale par l'intégration de cet héritage dans une culture propre à chaque pays. Les échanges entre les artistes ont enrichi les dispositions initiales et permis à chaque oeuvre d'évoluer. On est de ce fait en droit de supposer de nombreux points de rencontre chez ces poètes que la culture européenne, fruit d'une histoire entremêlée, rapproche, et dont affinités personnelles et intérêts partagés favorisent la rencontre. Quel est ce visage de l'Europe qui a donné naissance aux deux générations symbolistes représentées par Mallarmé, George et Yeats ? Quelles circonstances ont déterminé le choix d'une expression poétique qui passe par le mythe et l'image mythique ?

A. Portrait d'un siècle mythologique et scientifique : à la recherche des origines (dé)mythifiées

Déterminer les conditions d'émergence, d'existence et de propagation du symbolisme au regard des trois poètes exige de dépasser les seules dates de leur biographie. Soixante-quatre ans s'écoulent entre les premières publications de Mallarmé (né en 1842) dans *le Papillon*, revue locale, dès 1862, et le décès de William Butler Yeats en 1938. L'avènement du mouvement se prépare néanmoins bien avant, dans les bouleversements d'une époque mouvementée, dans ses nombreuses découvertes et travaux scientifiques, artistiques et littéraires qui s'enchaînent depuis le début du XIXe siècle et prendront toute leur ampleur dans la seconde moitié. Pour Pierre Martino, l'interaction entre création artistique et contexte civilisationnel est une caractéristique première du XIXe siècle. Des « désirs de liberté et de toute-puissance », héritage du romantisme, « prirent vite des formes très diverses » après 1850, ce qui résulte du fait que :

« les poètes subirent fortement l'influence des grands courants intellectuels du temps, des préoccupations philosophiques, scientifiques, sociales qui furent, dans le monde des hommes de lettres, plus pressantes à cette époque qu'à aucun moment de notre histoire »¹³⁵.

L'Europe du XIXe siècle est secouée par les guerres, les révoltes et les révolutions. Les deux Napoléon, la reine Victoria, Bismarck, Louis II de Bavière, l'impératrice Elisabeth d'Autriche... marquent le paysage politique et culturel du côté des régnants. Une expansion économique et coloniale sans pareil contribue à affermir le pouvoir et les richesses des grandes puissances européennes et de leur bourgeoisie. A l'inverse, le formidable essor de l'industrialisation provoque une misère de plus en plus accablante parmi les populations ouvrières. Une prise de conscience s'opère dans les milieux intellectuels qui dénoncent le caractère inacceptable d'une telle situation, d'où la naissance de théories et mouvements socialistes, communistes et anarchistes.

Grâce aux explorateurs – dont Alexander von Humboldt –, le contact avec des peuples lointains constitue un apport scientifique et culturel qui ouvre des champs d'investigation pour les jeunes sciences émergentes : anthropologie, ethnologie et sociologie. Le succès des théories de Darwin, les découvertes de Pasteur, de Röntgen, de Pierre et Marie Curie... témoignent d'un progrès fabuleux dans les sciences

naturelles. La toute jeune psychanalyse (expériences de Charcot, analyse des rêves par Freud) suscite un vif intérêt dans le public intellectuel. Au début du XXe siècle, l'image mythique investit le langage des théoriciens de l'inconscient, et la notion d'archétype, popularisée par les travaux de Jung, intéressera la seconde génération des poètes symbolistes, dont W.B. Yeats.

Dans le domaine de la philosophie, l'influence de l'idéalisme de Kant, Hegel, Schelling... ouvre le siècle et rayonne vers la France, mais la croyance au progrès imposera le courant positiviste d'Arthur Comte qui vient lui disputer la position dominante. Une réaction s'amorce sous l'influence de la réception du pessimisme de Schopenhauer, Hartmann, Kierkegaard, pour aboutir, à la fin du siècle, dans la philosophie de Nietzsche. Aux doctrines philosophiques nouvelles s'ajoutent les systèmes anciens de l'Inde, de la Chine et du Japon. Du côté de la religion, la foi chrétienne entre dans une crise profonde. Avec les écrits de Feuerbach, puis de Marx, l'athéisme trouve ses théoriciens et affecte tous les milieux. Cependant la société est en quête de nouveaux modèles. A la dérive de la religion chrétienne correspondra l'avènement des idéologies – avatars à peine masqués de la religion et du mythe – qui s'affronteront au XXe siècle.

Encore jeunes sciences, l'archéologie, la mythologie et la philologie évoluent dans un fructueux rapport mutuel. Le tableau des découvertes qui sillonnent cette longue période est impressionnant : des fouilles débutent à Babylone (1811) ; grâce à la pierre de Rosette, Champollion parvient à déchiffrer les hiéroglyphes (1822) ; Henry C. Rawlinson traduit l'écriture cunéiforme (1835-46) ; dans une vallée près de Düsseldorf, le crâne de l'Homme de Neandertal surgit de la préhistoire (1856) ; sur la base des œuvres d'Homère, Heinrich Schliemann exhume les ruines de Troie (1870) ; au British Museum, on identifie des fragments de l'épopée *Gilgamesh* trouvés dans la monticule de Kujundschik (1872) ; les travaux de dégagement reprennent à Herculaneum et Pompéi ; Howard Carter découvre la tombe de Toutankhamon (1925). D'éminents théoriciens de la mythologie se trouvent mêlés à des entreprises archéologiques. Les études sur l'antiquité gréco-romaine, publiées par l'archéologue Johann Joachim Winckelmann au siècle précédent, font autorité et rencontrent l'intérêt d'historiens de l'art, comme l'influent Walter Pater, qui publie un article éponyme dans *La Renaissance* (1873).

Alimentée par les découvertes des archéologues, la philologie est animée d'une

¹³⁵ Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, Armand Colin, Paris 1970, p. 2.

volonté farouche de faire parler des documents restés énigmatiques et tombe dans une activité fiévreuse d'analyse et de traduction des textes anciens, d'œuvres oubliées ou relevant des traditions orales. En France, Eugène Burnouf prend la suite d'Anquetil-Duperron pour la traduction de la poésie lyrique et épique de l'Inde et, à la fin du siècle, Josèphe Charles Mardrus, encouragé par Mallarmé, publie celle des *Contes des Mille et Une Nuits*. L'école allemande se distingue par les traductions des épopées scandinaves et germaniques (*Edda*) et la redécouverte de la littérature médiévale romane. Gustav Schwab popularise des traditions épiques et des légendes germaniques dans le recueil *Das Buch der schönsten Geschichten und Sagen* (*Le livre des plus belles histoires et mythes*) en 1837 et adapte la mythologie gréco-latine à destination du jeune public des lycées dans une version allemande racontée, les *Sagen des klassischen Altertums* (*Mythes de l'Antiquité classique*), en 1838-1840.

L'approche linguistique de Johann Gottfried Herder, des frères Jakob et Wilhelm Grimm et des frères August Wilhelm et Friedrich Schlegel, fait école. Leurs travaux sur l'origine des langues sont fondés sur la comparaison et la découverte des parentés entre les langues dites « indo-germaniques ». Jakob et Wilhelm Grimm poursuivent en parallèle des recherches sur la langue allemande et la collecte et retranscription des traditions orales encore vivantes dans le peuple, alors que les frères Schlegel, polyglottes, hellénistes et orientalistes, s'illustrent par des essais sur la langue de l'Inde et des traductions du sanscrit. Wilhelm von Humboldt élargit la perspective comparatiste par l'analyse des vieilles langues des minorités, d'où le projet resté inachevé d'édition d'un dictionnaire basque-allemand. La linguistique finit par se détacher d'une philologie qui a conservé des accents chrétiens, pour entrer dans une phase moderne imprégnée d'un positivisme qui refuse toute reconnaissance de faits métaphysiques. Saussure est formé à l'école des *Junggrammatiker* de Leipzig et à l'étude comparée des langues.

La démarche également comparatiste des sciences mythologiques prend pour objets les systèmes transmis par les traditions orales et écrites, les mythologies classiques et les découvertes de la philologie et de l'archéologie. On exhume les traditions celtiques et germaniques pour les soumettre à la critique moderne. On part à la recherche des origines premières, on analyse les similitudes, on interroge textes et images sur leur sens et on les interprète. La monographie de Feldman et Richardson dresse un panorama détaillé de l'histoire de la mythologie traitée par la science et la

littérature depuis le XVII^e siècle¹³⁶. Avec *Philosophie der Mythologie* (Philosophie de la mythologie), titre de l'ouvrage qui rassemble des cours dispensés à partir de 1825, Friedrich Wilhelm Schelling aborde le sujet en philosophie, alors que les leçons de Georg Wilhelm Friedrich Hegel sur l'*Esthétique* analysent la mythologie dans l'évolution de l'art. Dans la deuxième moitié du siècle, les travaux de Max Müller¹³⁷ – disciple de Schelling qui travaille avec Eugène Burnouf à Paris, puis devient professeur à Oxford – découvrent les origines des mythes dans l'évolution du langage et désignent à leur base l'expression métaphorique des phénomènes naturels chez les peuples archaïques.

La Bible n'échappe pas à des investigations qui traitent les textes sacrés à l'égal d'une œuvre mythologique de l'Antiquité. Ainsi, pour le Nouveau Testament, avec la parution, en 1835, de l'analyse de David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu* (*La vie de Jésus*) qui déclenche une vive controverse, puis *Vie de Jésus* de Renan (1863).

Avec un décalage plus ou moins important, les travaux de ces chercheurs traversent les frontières de leur pays. Les ouvrages de Schelling sont traduits en anglais dès la fin du XVIII^e siècle, et paraissent en français chez Ladrangé à partir de 1842. Friedrich Creuzer, qui s'intéresse à la symbolique dans la mythologie antique¹³⁸, est traduit par D. J. Guignaut, et fournit le sujet d'un article d'Ernest Renan, futur auteur d'une *Histoire des origines du christianisme* rationnel (1863-1883) dans *La Revue des deux Mondes* en 1853. Max Müller apparaît en toile de fond, bien que non nommé, dans l'adaptation par Mallarmé des *Dieux antiques* de William Cox. Cette synthèse de plusieurs études sur la mythologie, parue en 1880, poursuit une vocation pédagogique à destination des élèves de lycée. Cette même année paraît également la deuxième édition d'un ouvrage consacré à la mythologie dans l'art par René Ménard, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne, suivi d'un appendice sur les origines de la mythologie par Eugène Véron*¹³⁹.

La matière mythologique continue à occuper les esprits scientifiques au-delà du

¹³⁶ Burton FELDMAN et Robert Dale RICHARDSON, *The Rise of Modern Mythology. 1680-1860*. Indiana University Press, Bloomington, (1972) 2000.

¹³⁷ Friedrich Max MÜLLER, *Comparative Mythologie* 1856.

Introduction to the Science of Religion, 1873.

Contributions to the Science of Mythology, 1897.

¹³⁸ Friedrich CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 vol. 1810-1812.

¹³⁹ René MENARD, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne, suivi d'un appendice sur les origines de la mythologie par Eugène Véron*, Delagrave, Paris, 1878 et 1880.

tournant du siècle. *The Golden Bough (Le Rameau d'or)* de Sir James Frazer (1890) et *Das Mutterrecht (Le matriarcat)* de Johann Jakob Bachofen, passé inaperçu lors de sa première publication en 1861 et redécouvert par Ludwig Klages (membre du cercle de George), occupent le devant de la scène à l'aube du nouveau siècle. En 1913, le philologue et archéologue Salomon Reinach publie *Mythe, Culte et religion*. Dans les années 1920, le conte folklorique devient la cible de chercheurs comme Vladimir Propp, *Morphologie du conte* et André Jolles, *Einfache Formen (Formes simples)* opère une classification des formes littéraires qui distingue mythe, geste, légende et conte, dans le cadre de ses cours à l'université de Leipzig. En 1924, Ernst Cassirer, un proche des cercles de George, publie ses considérations sur les formes symboliques de la pensée, *Das mythische Denken (La Pensée mythique)*. En France, le jeune sociologue Roger Caillois enchaîne avec *Le Mythe et l'Homme* (Boivin, Paris) en 1935 ; et la liste est loin d'être terminée.

L'engouement pour la mythologie touche également l'entourage de Mallarmé, Yeats et George. Parmi les amis les plus proches de Mallarmé, l'égyptologue Eugène Lefébure est l'auteur d'un ouvrage sur *Le Mythe osirien* publié chez A. Franck en 1874-1875, le poète Jean Lahor (Henri Cazalis) édite en 1885 une traduction en vers du *Cantique des Cantiques* (Lemerre, Paris), et compulse en 1885 l'*Histoire de la Littérature hindoue* (Charpentier, Paris).

Parmi les premières publications de William Butler Yeats figurent des compilations de contes folkloriques irlandais qui ont été encouragées par ses premières relations dans les milieux celtisants de son pays, début de son engagement dans le renouveau irlandais. Le jeune Yeats est en contact suivi avec des figures comme Standish O'Grady, historien de l'Irlande celtique et poète oeuvrant pour la renaissance littéraire, Douglas Hyde, défenseur du gaélique, éditeur de contes anciens – leur réception en France fut assurée à partir de 1892 par Georges Dottin¹⁴⁰ – et futur président de la République d'Irlande. Il cultive une longue amitié avec Lady Gregory, auteur d'une série de traductions en anglais des textes épiques d'Irlande. L'Hindou Shri Purohit Swami requerra son aide pour la traduction des Upanishad, *The Ten Principal Upanishads*, en 1936.

De son côté, Stefan George s'entoure d'un cercle qui compte des universitaires

spécialistes de l'Antiquité comme Robert Boehringer (*Platon und das Griechentum*), de la littérature nordique et médiévale comme Ernst Robert Curtius (*La littérature et le Moyen Âge latin*), des mythes avec Ernst Cassirer (*Das mythische Denken*) ou Ludwig Klages, et s'intéresse à la littérature babylonienne et assyrienne.

Mais ne nous y trompons pas : en ce XIXe siècle contradictoire, les idées, comme les expériences mystiques, ésotériques et occultes, connaissent une fortune croissante et parfois ambiguë. On invoque les esprits des défunts et on fait tourner les tables. L'intérêt que suscitent la sagesse orientale, la théosophie (avec la célèbre Mme Blavatsky dont parlent Yeats et George), l'ordre de la Rose-Croix, les travaux d'Eliphas Lévi ou de Stanislas de Guaita, les expériences de magnétiseurs et la pratique de « messes noires » suffiront à donner une idée de l'emprise des courants irrationnels dans un siècle pourtant voué au progrès de la science et de l'économie.

Le monde des arts et de la littérature suit cette agitation ; vacillant entre science et ésotérisme, artistes et écrivains se mêlent aux mouvements de leur temps, s'en inspirent ou s'en écartent délibérément. A partir de l'Allemagne, le romantisme parcourt l'Europe de la première moitié du siècle, puis suivent : le néoclassicisme, le Parnasse (en France), les Préraphaélites (au Royaume Uni), les Nazaréens (groupe d'artistes allemands), le réalisme, le « Biedermeier » (en Allemagne) et les mouvements dits « fin de siècle » – mouvement esthétique (au Royaume Uni), décadence, symbolisme, impressionnisme, naturalisme, sans oublier (en France) le naturisme, le futurisme, l'école romane, la poésie instrumentaliste et autres groupes dissidents. Au tournant du siècle et au début du XXe siècle¹⁴¹, on parle néoromantisme en Allemagne et au Royaume Uni, Art Nouveau, mais aussi néoclassicisme.

Le grand cataclysme de la Première Guerre mondiale produit une rupture profonde qui sonne le glas du positivisme et révèle au monde la profondeur de ses antagonismes. L'évolution de la littérature et des arts s'en fait évidemment le reflet, dans les oeuvres du surréalisme, de l'expressionnisme, du mouvement Dada (1918).

La plupart de ces mouvements s'expriment en littérature comme dans les arts plastiques (peinture, sculpture, voire architecture) dans une relation d'inspiration

¹⁴⁰ Les traductions des contes gaéliques de Douglas Hyde par Georges Dottin paraissent dans les *Annales de Bretagne*, en 1892 et 1893 puis de 1895 à 1901 (tomes X à XVII, VIII et IX), avant d'être réunies en volume chez Pléhon, à Rennes, en 1901, sous le titre : *Contes irlandais*.

mutuelle. Certains concernent également la musique et la danse, c'est notamment le cas du symbolisme, qui est représenté par le poème symphonique de Debussy à Ravel, et par l'opéra, situé au carrefour de tous les arts. Le phénomène de l'œuvre de Wagner, empreinte de romantisme, déclenche le scandale à son arrivée en France, avant de remporter un succès triomphal dans toute l'Europe, au point que Bayreuth devient un haut lieu de pèlerinage à la fin du siècle. Ces créations qui abordent des sujets mythico-mystiques du Moyen Âge (Tristan et Iseult, Lohengrin, Tannhäuser, les Nibelungen) sont considérées comme exemples de l'« œuvre d'art totale » et nourrissent la grande ambition des symbolistes.

Dans les arts plastiques, en musique et en littérature, on observe une dominante constante depuis le XIXe siècle et jusque dans la première moitié du XXe : les sujets mythologiques ou issus des légendes médiévales et des traditions anciennes occupent le devant de la scène. L'antiquité classique et biblique inspirait l'art des époques antérieures, son influence perdure, mais à présent de nouvelles sources viennent diversifier le panorama. Contes merveilleux, cycle d'Ossian, cycle arthurien, mythes gréco-romains, héros et héroïnes des mythes, contes et légendes bibliques, germaniques, scandinaves, celtiques, mythologies hindoue et égyptienne et mythes littéraires (Faust, Hamlet, Oberon) s'exposent dans les Salons de peinture, accueillent les visiteurs des expositions universelles, attendent les lecteurs sur les étals des libraires et dans les nombreuses revues. *Prometheus Unbound* de Shelley, *Faust* de Goethe (en français dans la traduction de Gérard de Nerval), *La Fin de Satan* de Victor Hugo, *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, *Isis* de Villiers de l'Isle-Adam, *Salomé* d'Oscar Wilde, les différentes scènes tirées de *Hamlet* par Delacroix, *The Golden Bough* de Turner, *Ophelia* de Millais, *Les Filles du Rhin* de Fantin-Latour, *L'Apparition* de Moreau ne représentent qu'un infime échantillon d'œuvres littéraires et picturales du XIXe siècle. Les mythes triomphent sur les scènes de théâtre, de l'opéra et dans les salles de concert, où le public mélomane découvre *Lohengrin* de Wagner et *La Belle Hélène* d'Offenbach, puis au cinéma où le cinéphile peut voir *Die Nibelungen* de Fritz Lang et *Der Golem* de Paul Wegener. Il s'étale sur les affiches publicitaires d'un Mucha ou d'un Klimt.

Puisant dans le vaste catalogue des mythes, chaque période se caractérise par ses préférences. « Parmi les figures légendaires déclinées vers la fin du XIXe siècle, la fille

¹⁴¹ Voir le détail de cette fin d'un siècle animée et riche en mouvements éphémères chez Ernest RAYNAUD, *La Mêlée symboliste*, 3 vol., La Renaissance du Livre, Paris, 1918 et Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, Paris 1961.

d'Hérodiade est l'une des plus fréquentes, et offre tous les caractères d'une obsession collective », constate Mireille Dottin-Orsini face à la fortune exceptionnelle de Salomé qui dit-on a inspiré pas moins de 2789 poèmes à cette époque¹⁴².

Delacroix, Rossetti, Puvis de Chavannes décorent les édifices publics de scènes mythologiques. Les architectes Lequeur et Boullée construisent en France des façades ornées de frises aux sujets antiques. Les parcs regorgent de statues de divinités, la décoration d'intérieur des hôtels particuliers, mais aussi des appartements, voire des cafés et restaurants, comporte des tableaux, fresques, stucs de plafond ou objets (vases, statuettes, tableaux, porcelaine, céramique) évoquant scènes et divinités mythologiques.

Et puisque la vie culturelle et les actualités scientifiques continuent à enrichir les conversations dans les salons de l'aristocratie et les milieux bourgeois, le mythe finit par investir le discours quotidien. C'est la marque d'une bonne éducation, qui s'obtient par l'enseignement des humanités et s'entretient. L'allusion mythique fait partie intégrante de la langue d'un esprit cultivé. Le recours à la mythologie est une question de goût, une preuve de raffinement, et se démocratise avec le mouvement des « Arts and Crafts » qui fait entrer les arts dans l'industrie et la production de masse.

Les découvertes des sciences à la recherche de l'origine première des peuples et des langues, puis la psychanalyse qui sonde les profondeurs de l'esprit humain et de ses productions, alimentent le courant mythologique dans la société. Les ruines de Pompéi deviennent une destination prisée et entrent dans les grands guides touristiques de Karl Baedeker et d'Ernest Breton. L'Egypte des pyramides et des tombeaux et temples, à la mode depuis les expéditions napoléoniennes, attirera encore davantage de curieux après la découverte des richesses de la tombe de Toutankhamon. Récits de voyages et récits fantastiques traduisent la fascination exercée sur des écrivains tel que Gautier (« Aria Marcella, souvenir de Pompéi », « Jettatura », *Le Roman de la momie*) et Gérard de Nerval (« Le temple d'Isis », « Souvenirs de Pompéi ») et intriguent le lecteur à son tour. On ne peut penser échapper à la mythologie, tant elle imprègne la culture européenne de l'époque. Il y a là davantage qu'un phénomène de mode.

¹⁴² Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Bernard Grasset & Fasquelle, Paris 1993, p. 134. L'auteur décrit et analyse la fortune exceptionnelle du mythe de Salomé dans toutes les expressions artistiques de la seconde moitié du XIXe siècle au début du XXe.

- Voir aussi : Mireille DOTTIN-ORSINI (dir.), *Salomé*, coll. Figures mythiques, Editions Autrement, Paris, 1996.
- Marc BOCHET, *Salomé. Du voile au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, coll. Figures bibliques, éditions du Cerf, Paris 2007.

Cependant, le statut et la fonction du mythe et de l'image mythique évoluent au cours du siècle. Décorative, érudite ou allusion galante dans le langage mondain, elle est encore le plus souvent allégorique dans les représentations artistiques et la littérature du romantisme, elle devient symbolique et énigmatique, voire mystique, avec le symbolisme, puis expression symbolique de l'inconscient et prend le statut d'archétype en psychanalyse. Avec l'art préraphaélite, l'image du mythe a pris des allures sensuelles qu'il n'avait pas connues auparavant et qui l'éloignent du catalogue déterminant le sens des figures allégoriques.

José Pierre a interrogé les motivations des auteurs qui tentent de réactualiser les vieux mythes. Il en distingue principalement deux : « la revendication nationale ou nationaliste » qui anime déjà les Romantiques et « la revendication de la 'nécessité intérieure' » de l'artiste¹⁴³. La première est lisible dans les œuvres associées au mouvement pour l'indépendance des peuples, comme l'Irlande de Yeats, mais aussi pour la distinction territoriale des pays scandinaves, et pour l'affirmation de l'unité du pays réclamée en Allemagne. Dans cette dynamique de libération de traditions effacées, s'inscrit la redécouverte des mythes condamnés à l'oubli par le christianisme ou christianisés, encouragée par le mouvement du « Celtic Revival qui apparaît dans les îles britanniques et en Scandinavie vers le milieu du siècle »¹⁴⁴. « Mais », ajoute José Pierre, « on ne saurait confondre le retour aux mythologies nationales avec la 'réattisation' de la mythologie gréco-latine »¹⁴⁵. L'expression correspond à la deuxième motivation qu'il observe chez les peintres Arnold Böcklin et Gustave Moreau. L'artiste redonne vie au seul mythe ancien par lequel il se sent attiré et qui lui inspire des pensées ou évoque des émotions personnelles. L'œuvre qui en résulte traduit en quelque sorte cette parcelle de sa propre personnalité. « Ce mythe [...] devient alors le véhicule de ses émotions et de ses réflexions au lieu de demeurer le froid prétexte qu'il constituait la plupart du temps [...] pour les Classiques et les Néo-Classiques. »¹⁴⁶

Plus complexe s'avère l'étude du « légendaire » au XIXe siècle par Claude Millet, qui évoque la « fascination qu'exercent les mythes et légendes comme poésie

¹⁴³ José PIERRE, *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, Somogy, France Loisirs, Paris 1991, p. 113-114.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁶ *Ibid.*

orale »¹⁴⁷. L'auteur rappelle que les termes « mythe » et « légende » furent considérés comme synonymes, mais que l'usage réservait le mythe et la mythologie pour désigner des traditions païennes, la légende ou le merveilleux pour les textes chrétiens et la poésie populaire. Claude Millet définit le « légendaire » comme « un dispositif poétique de mise en relation [...] du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec comme horizon la fondation de la communauté dans son unité », qui débute avec le romantisme¹⁴⁸. Cette opération de synthèse donne une dignité nouvelle à la littérature, qui est à la fois révélation et institution. Devenue mythe, elle mythifie – ou remythifie – à son tour le mythe ancien. L'auteur distingue trois rapports à la Tradition au sein du romantisme européen : recherche d'une tonalité sentimentale et d'une couleur locale dans les textes médiévaux, nostalgie de la poésie primitive morte et refus de la poésie moderne artificielle et dénaturée, une tradition tournée vers l'avenir. Dans cette dernière optique, « la modernité légendaire n'est pas un retour à la légende mais un 'éloignement vers elle', vers une légende qui ne serait plus la mise au tombeau de l'Histoire, mais sa vie même, réconciliée avec l'originale, et tournée vers l'avenir qu'elle fonde. »¹⁴⁹. Le poète est alors amené à « créer une mythologie nouvelle, fondatrice de liens théologiques nouveaux », une mythologie qui « n'est pas hors de l'Histoire, mais la comprend – en même temps qu'elle est destinée à la produire »¹⁵⁰.

Cette conception de la tâche mythique du poète dans ses trois modalités sera transmise au-delà de la période romantique.

B. Le symbolisme, une nébuleuse aux yeux de la critique :

La littérature et les arts sont à l'image de cette époque bouillonnante d'idées émergentes. Les artistes retravaillent des tendances parfois contraires, de nouvelles conceptions artistiques sont élaborées. Au milieu de ce foisonnement, le symbolisme se présente comme un courant idéaliste qui émerge en France au cours de la seconde moitié du siècle à la fois comme continuité et comme rupture, et formule une réaction aux tendances contemporaines positivistes et matérialistes. Son influence imprègne

¹⁴⁷Claude MILLET, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, Mythe et Vérité*, Presses universitaires de France, Paris 1997, p. 5.

¹⁴⁸*Ibid.*

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 10.

toute expression artistique et son importance va grandissant ; il rayonne de la France vers l'Europe, sur le continent américain et jusqu'au Japon :

« Le symbolisme a éclaté dans toute l'Europe, Russie comprise, dans les deux Amériques, l'anglo-saxonne et l'ibérique, et aussi dans les Amériques francophones. [...] Donc toute l'époque a parlé symboliste. Elle l'a parlé dans les différents modes de l'expression humaine, ceux du langage en premier lieu, évidemment prose et poésie, dans les transformations de l'une et de l'autre et dans leurs illicites mélanges et combinaisons, dans les nouveautés du théâtre et celles de la spéculation philosophique. Et dans tous les autres modes d'expression, peinture, sculpture, métiers graphiques, métiers décoratifs, typographie, architecture, musique »¹⁵¹.

Jean Cassou résume toute l'étendue de l'influence symboliste, tant à l'intérieur des sociétés dont elle affecte l'expression culturelle, que géographiquement dans des civilisations éloignées dépassant les barrières des langues. Dans l'article « Symbolisme »¹⁵² de l'*Encyclopaedia Universalis*, Etiemble fait part de sa conviction que la propagation planétaire du mouvement ne semble pas achevée.

La naissance du mouvement est fixée officiellement au 18 septembre 1886, date de son baptême par Jean Moréas qui lui donne son nom dans un article du Figaro, « Le Manifeste du symbolisme ». Néanmoins, la critique moderne n'est guère unanime au sujet des limites chronologiques du mouvement. Les points de vues divergent selon l'approche adoptée, à savoir le fait de considérer le mouvement uniquement du point de vue de la littérature, ou de prendre en compte l'ensemble de ses expressions artistiques, voire plus largement l'évolution des esprits de l'époque, ou encore de séparer ou non le symbolisme français des prolongements européens ou mondiaux qu'il a engendrés. Il y a divergence d'opinion sur les artistes et poètes à inclure sous cette dénomination et, chez un même poète, la tentation de découper son œuvre en phases distinctes de création relevant de l'esthétique symboliste ou d'un autre courant contemporain.

Pierre Martino limite le mouvement au domaine littéraire, pour faire naître le symbolisme à la suite d'une période décadente, au lendemain de la publication de la parodie de G. Vicaire et H. Beauclair, *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, en 1885¹⁵³. Pour A.-M. Schmidt, Mallarmé compte parmi les précurseurs du symbolisme, mais son « Avant dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, en 1886, représente l'un des

¹⁵¹ Jean CASSOU, « L'Esprit du symbolisme », *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, France Loisirs, Paris 1979, p. 7-8.

¹⁵² ETIEMBLE, « Symbolisme », *Encyclopaedia Universalis*, op .cit., vol. 15, p. 622.

¹⁵³ Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, Armand Colin, Paris 1970, p. 127.

deux textes fondateurs du mouvement avec le « Manifeste » de Moréas¹⁵⁴. José Pierre voit Mallarmé au seuil du symbolisme et attribue la création de la poésie symboliste à Jules Laforgue, René Ghil, Francis Vielé-Griffin et Maurice Maeterlinck¹⁵⁵.

Difficile s'avère la tentative de consigner la fin du mouvement, pourtant proclamée régulièrement par les symbolistes eux-mêmes depuis la fondation de l'Ecole romane par Jean Moréas en 1891, soit seulement cinq ans après la date présumée de sa naissance. Plus généreuse, l'étude de René Wellek, « The French Symbolists »¹⁵⁶, en 1966, confine son existence entre 1885 et 1914. Partant du « Manifeste » de Moréas, l'historien d'art Michael Gibson lui assigne comme limite temporelle une durée de vie de 60 ans, avant de conclure que :

« Le Symbolisme n'a d'ailleurs pas cessé d'exister. Il perdure à ce jour très manifestement dans l'œuvre des poètes et des dramaturges [...]. Il perdure aussi de façon spectaculaire, dans le cinéma et notamment [...] d'un Fellini ou d'un Pasolini [...] jusque dans le «'Grand Verre' de Marcel Duchamp [...]. »¹⁵⁷

Paul Hoffmann, dans son livre *Symbolismus*, comprend le mouvement « dans son double aspect de manifestation historique fondatrice et d'action continue »¹⁵⁸, une manière de rendre compte à la fois d'une origine précise et d'une dynamique.

1. Des tentatives d'identification

Le symbolisme ne peut être considéré uniquement comme courant littéraire. Il représente un « ensemble spirituel peu à peu formé dans un certain moment de l'histoire universelle du génie humain »¹⁵⁹, affirme Jean Cassou. Il fallait une situation historique précise avec ses données sociologiques, ses découvertes particulières, son avancement scientifique, le mouvement des acquis culturels philosophiques, littéraires, musicaux et plastiques, pour créer un climat favorable à un mouvement qui dépasse les limites de

¹⁵⁴ Albert-Marie SCHMIDT, *La Littérature symboliste (1870-1900)*, « Que sais-je ? » n° 82, Presses Universitaires de France, Paris 1966, p. 52.

¹⁵⁵ José PIERRE, *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, Editions Aimery Somogy, Paris 1991, p. 155.

¹⁵⁶ René Wellek, "The Term and Concept of Symbolism in Literary History", in: *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. New Haven and London, Yale University Press, 1970, p. 121, cité par Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1987, p. 21.

¹⁵⁷ Michael GIBSON, *Le Symbolisme*, Taschen GmbH, Köln 2006 (édition originale : Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997), p. 28.

¹⁵⁸ Paul HOFFMANN, *op. cit.*, p.21.

¹⁵⁹ Jean CASSOU, *op. cit.*, p. 8.

l'art. « Non pas tant un mouvement artistique qu'un état d'esprit »¹⁶⁰, c'est ainsi que Michael Gibson, définit lui aussi le symbolisme. Selon l'historien d'art, il serait né du « grand chambardement »¹⁶¹ que connaît l'Europe du XIXe siècle et concernerait en premier lieu « la partie catholique de l'Europe industrielle » qui voit se détruire les valeurs anciennes et nier la spiritualité par l'essor du scientisme et du positivisme. C'est la raison du « sentiment de déclin si caractéristique du symbolisme »¹⁶², alors que l'utilisation du symbole, « noyau même du symbolisme », s'oppose « au 'réel' restreint de l'époque, au donné, au profane. Tout symbole se réfère, en effet à une réalité absente »¹⁶³. Mais, affirme Gibson « l'art symboliste ne touche pas seulement à de vieilles illusions [...], ni à l'expression encore naïve des contenus désormais bien inventoriés de l'inconscient, mais bien plus profondément, à l'état toujours changeant de la culture. »¹⁶⁴ De fait, poursuit l'auteur, le XIXe siècle est le terrain d'un conflit :

« qui oppose deux visions du monde, d'une part un monde donné et inaltérable, favorable au commerce et à l'industrie mais indifférent aux valeurs qui donnent saveur et substance à l'existence et de l'autre un monde en relation dialectique avec un modèle transcendant (religieux, visionnaire ou poétique), qui agit comme un ferment et promet une transformation créatrice du donné. Le XIXe siècle a vécu une radicale intervention qui a séparé les deux hémisphères de notre relation au monde. »¹⁶⁵

Dans ce conflit, l'art symboliste est engagé dans le camp de la transcendance du réel matériel. Représentative du mouvement en peinture, l'œuvre de Moreau :

« donne expression aux fantasmes, pour ne pas dire au psychodrame des rôles et de l'identité sexuelle particulière à son époque [...]. Le Symbolisme touche ainsi aux fantasmes de son époque, tout comme il touche au rêve qui, pourtant, ne fut guère son bien exclusif : le rêve, en effet, avait déjà été le territoire de prédilection des romantiques. Il arrive cependant que le rêve symboliste, qui a perdu l'élan confiant du romantisme, se soit fait plus énigmatique et pervers.»¹⁶⁶

Dans son refus de faire le choix de la vision matérialiste du monde qui domine l'époque, l'art symboliste se fait le mode d'expression des fantasmes et des rêves. Si la tendance au rêve se rattache encore au romantisme, la nature du rêve a changé, constate Michael Gibson : il paraît chargé de plus de mystère et n'exclut pas la perversité.

A l'origine du symbolisme, Charles Dédéyan avait discerné un « mal du siècle » qui se déclare dans un élan de réaction contre l'esprit positiviste et utilitariste d'une

¹⁶⁰ Michael GIBSON, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 19.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

société bourgeoise qui se contente de construire de belles façades, contre les tendances réalistes poussées à l'extrême dans le naturalisme, au théâtre et dans le roman. Le malaise ressenti face à un optimisme fondé sur la foi dans le progrès peut être retracé depuis Gérard de Nerval, Edgar A. Poe et Baudelaire jusqu'à la poésie moderne¹⁶⁷. Ce « mal du siècle », soutenu par les philosophies de Schopenhauer, de Hartmann et de Kierkegaard, imprègne les œuvres de la décadence européenne, première étape d'une réaction.

La recherche des rapports qui unissent les mouvements contemporains et, à l'inverse, la tentative de saisir leurs traits distinctifs, de délimiter les terrains, fait l'objet de toute étude traitant du symbolisme. L'une des définitions les plus restrictives est probablement celle du *Dictionnaire des Littératures* de Paul Van Tieghem, qui réduit le mouvement au seul domaine de la poésie du « dernier quart de siècle », un courant qui s'oppose à la fois au romantisme et au classicisme – dont pourtant il porte l'héritage – comme au réalisme « qui à l'époque, prévalait au théâtre et dans le roman »¹⁶⁸.

L'esthétique symboliste est redevable à de multiples ascendants. En amont, on distingue l'apport du romantisme allemand et anglais, de l'art préraphaélite, de l'impressionnisme, du classicisme des poètes parnassiens et de la musique wagnérienne. Au-delà des domaines artistiques, la philosophie et la mystique (Hegel, Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard, Hartmann, Nietzsche et Bergson, Boehme et Blake), la mythologie (Preller, Creuzer, Cox, Müller...), la philologie et la jeune psychologie ont joué de leur influence. Ce caractère éminemment hétérogène s'explique par la diversité de ses origines, mais également par sa capacité d'accueil de nouvelles formes, de nouveaux contenus, qui va de pair avec un effort constant d'expérimentation.

Les nombreux textes qui tentent de dessiner les contours du mouvement symboliste révèlent la préférence de leur auteur et se distinguent selon les motivations : volonté de se rattacher à une tradition existante, ou effort de marquer les différences avec des mouvements antérieurs ou contemporains et d'exprimer ainsi la nouveauté et sa justification. Pour ajouter à la difficulté, une définition du symbolisme en tant que mouvement artistique se heurte à la diversité des expériences qu'il recouvre. Les

¹⁶⁷ Charles DEDEYAN, *Le Nouveau Mal du siècle*, 2 vol., éditions Sedes, Paris, 1968.

¹⁶⁸ Philippe VAN TIEGHEM (dir.), *Dictionnaire des Littératures*, Bagnaux, Le Livre de Paris, Paris 1976, p. 3806.

« [L'esthétique symboliste] s'est constituée en réaction, non seulement à ce qui l'a précédé, et dont elle est d'ailleurs tributaire, mais aussi au réalisme, qui à l'époque prévalait au théâtre et dans le roman. »

rapports entre décadence et symbolisme s'avèrent délicats à dénouer du fait de la proximité des mouvements et de leurs acteurs, et du diagnostic de phases d'évolution distinctes chez un même auteur.

2. Symbolisme ou décadence ?

Dans son « Manifeste », Moréas propose le terme de « symbolisme » comme un changement d'état civil, à savoir une désignation plus juste pour les poètes appelés « décadents ». Nous voilà au cœur d'une controverse qui mobilise les critiques jusqu'à aujourd'hui. De nombreuses études assimilent le symbolisme à la décadence et vice-versa. On invoque une ère symboliste, un esprit décadent, une époque fin de siècle, une littérature décadente ou symboliste. L'histoire de l'art a convenu de parler de peinture symboliste et de thèmes décadents, signe d'une différence de perspective dans le passage vers d'autres domaines de l'art ou de la pensée. La confusion des critiques autour des termes rappelle étrangement *La Mêlée Symboliste*¹⁶⁹, titre de l'ouvrage d'Ernest Raynaud qui dépeint en 1918 le tableau coloré de l'évolution d'un mouvement dont il fut parti prenante.

Pour Guy Michaud, le mouvement est une « révolution poétique » dont la décadence et le symbolisme représentent les deux phases successives et une expérience parcourue par nombre de poètes¹⁷⁰. Pour Pierre Martino, la décadence représente « la toute première manifestation de l'esprit symboliste »¹⁷¹. Michael Gibson, historien d'art, considère que la décadence renvoie principalement à la décadence latine et constitue de ce fait le thème des artistes symbolistes, peintres ou écrivains et, par extension, l'époque¹⁷².

« En réalité, naturalisme et symbolisme apparaissent comme des modalités de l'esprit de Décadence » déclare Jean de Palacio¹⁷³. Cette hypothèse provocatrice a été prise très au sérieux par Sylvie Thorel-Cailleteau qui démontre les liens existant entre

¹⁶⁹ Ernest RAYNAUD, *La Mêlée symboliste*, 3 vol., La Renaissance du Livre, Paris 1918.

¹⁷⁰ Guy MICHAUD, *op. cit.*, p. 234.

¹⁷¹ Pierre MARTINO, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷² Michael GIBSON, *Le Symbolisme*, Taschen GmbH, Köln 2006 (édition originale : Benedikt Taschen Verlag GmbH 1997), p. 27.

« C'est ainsi que le grand thème de l'époque symboliste est celui de la décadence et c'est ce terme que choisit des Esseintes pour qualifier cette fin de siècle. »

¹⁷³ Jean de PALACIO, *Figures et formes de la Décadence*, Nouvelles Editions Séguiet, Paris 1994, p. 16. On remarquera que l'auteur choisit systématiquement la majuscule pour ce terme.

naturalisme et décadence dans sa thèse *La Tentation du livre sur rien*¹⁷⁴. Déterminer la place du mouvement décadent par rapport au naturalisme a permis de découvrir leurs ressemblances. Le problème des limites fluctuantes entre ces deux tendances se pose principalement dans le roman, genre préféré du naturalisme, ainsi dans la création de Joris-Karl Huysmans. En Angleterre, la confusion entre décadence et naturalisme apparaît dès 1895 chez la très populaire Marie Corelli, signale Jean de Palacio, l'auteur qualifie de « most pernicious » les romans de Zola auquel elle associe Baudelaire et Huysmans, comme s'il s'agissait de représentants du même courant¹⁷⁵.

Serge Zenkine coupe court au problème, son choix se portant sur le terme de décadence pour désigner la période historique de la fin du XIXe siècle :

« On appellera ici 'décadence', non pas un certain courant littéraire, mais (ce qui est d'ailleurs le sens propre du mot) toute l'époque de la fin du XIXe siècle, dont le 'naturalisme', le 'symbolisme' etc. sont des manifestations à titre égal : en effet, aujourd'hui on se rend de mieux en mieux compte de la parenté de ces écoles, et la frontière censée les séparer s'estompe, si on la regarde de près. »¹⁷⁶

A un siècle de distance, le regard porte à confondre la diversité des tendances dans un grand mouvement unique. Par ailleurs, on observe que le critique semble assimiler la fin du XIXe siècle à une période de déclin, telle que le reflète une certaine littérature d'époque.

La problématique des choix d'une terminologie se complique lorsqu'il s'agit d'évoquer des mouvements analogues dans des pays différents. Aucun dictionnaire ne peut fournir de traduction qui rende justice à une réalité complexe. Le plus souvent, la solution adoptée est l'emploi de la désignation choisie dans le pays qui est à l'origine du mouvement. Albert J. Farmer emploie le terme « décadent » entre guillemets, comme l'un des qualificatifs de sa variante anglaise, connue généralement comme « mouvement esthétique », que l'on identifie en France à Oscar Wilde. Mais l'équivalence entre décadence française et anglaise n'est pas complète. La réception d'œuvres décadentes dans l'Angleterre victorienne est marquée par l'indignation générale que soulève le caractère incompatible avec la morale du grand public de ce produit d'importation. Une campagne de presse contre la décadence culmine avec la parution de la traduction

¹⁷⁴ Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Editions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan 1994.

¹⁷⁵ Jean de PALACIO, *Figures et formes de la Décadence*, Séguier, Paris 1994, p. 19.

¹⁷⁶ Serge ZENKINE, « Le Mythe décadent et la narrativité », Alain MONTANDON (dir.), *Mythes de la décadence*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaire Blaise Pascal, Clermont Ferrand 2001, p. 11.

anglaise, en 1895, du livre polémique de Max Nordau, *Entartung*¹⁷⁷. Dans les milieux littéraires, une réaction contre le nouveau venu s'annonce dès 1892, avec le poème de Richard Le Gallienne « The 'Decadent' to his soul » qui en décrit les traits marquants sur un ton satirique. Albert J. Farmer note que la littérature glisse vers le symbolisme qui attire une partie des anciens « décadents ». Mais après une esquisse des différences entre les deux mouvements successifs (sous-entendu : en Angleterre) qui aboutit à l'annonce de l'heure du « renouvellement des sources mêmes de l'inspiration », on est surpris de lire chez A. J. Farmer : « Et c'est en cela surtout que le mouvement « décadent » se révèle proche du symbolisme français, dont il a subi, nous l'avons vu, l'influence directe. »¹⁷⁸

Jean de Palacio dénonce une prise de position frileuse qui serait caractéristique des pays « anglo-saxons » [sic !] où l'on emploie le terme français « décadence », « comme pour souligner que cela ne peut être, [...] qu'un concept d'importation », « une sorte de mal français »¹⁷⁹.

Paul Hoffmann s'est penché sur la difficulté d'harmoniser la terminologie en vogue en Allemagne. Il choisit de regrouper sous le terme de « symbolisme » en littérature l'impressionnisme, la décadence et le nouveau romantisme lesquels, d'après lui, sont souvent employés pour désigner les mêmes phénomènes.

Ces divergences de point de vue n'ont pas empêché la critique de tenter une définition de caractéristiques propres au symbolisme, qui le distinguent de la décadence ; ainsi, hésitant, – « la formule n'était pas assez nette »¹⁸⁰ – Albert J. Farmer précise pour la version anglaise du mouvement :

« Il semble toutefois que depuis les 'Nineties' la littérature rende un autre son : elle fait une part plus large à la suggestion ; elle s'aventure avec plus de hardiesse et de décision dans les profondeurs obscures des tempéraments ; elle se montre plus apte à définir les mouvements insaisissables de l'être, les émois qui naissent et meurent dans l'âme sans laisser plus de traces que le vent qui ride l'eau »¹⁸¹.

¹⁷⁷ Voir Albert J. FARMER, *Le Mouvement esthétique et 'décadent' en Angleterre (1873-1900)*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris 1931, pp. 290 et 300.

Le livre de Nordau a un succès fulgurant en Angleterre avec pas moins de sept éditions en quinze mois. La traduction française a été publiée sous le titre *Dégénérescence*, Alcan, Paris 1894.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷⁹ Jean de PALACIO, *Figures et Formes de la Décadence*, Séguier, Paris 1994, p. 19. L'auteur inclut l'Allemagne sous la désignation « pays anglo-saxons ».

¹⁸⁰ Albert J. FARMER, *op. cit.*, p. 387.

¹⁸¹ *Ibid.*

Et l'auteur d'évoquer l'« art délicat et tout intuitif », la « poésie étrange », « immatérielle », les « recherches subtiles » chez Galsworthy, Yeats, de la Mare, D.H. Lawrence, J.E. Flecker, Harold Monro¹⁸².

Bertrand Marchal rappelle en 1993 l'historique du terme « décadence » qui désigne le déclin de l'Empire romain, avant de se référer, de manière péjorative, aux auteurs latins de cette période, et de revenir à la mode par analogie avec le sentiment de déclin à la fin du XIXe siècle, pour être revendiqué par Baudelaire. Aujourd'hui, il « ressuscite volontiers, pour définir l'art contemporain, le mythe de Byzance et du byzantinisme »¹⁸³. Le critique se réfère encore à l'adjectif pour désigner « l'esprit décadent » qui est un « sentiment d'être venu trop tard dans un monde trop vieux », une sensibilité « qui fait de la littérature la fine fleur d'une civilisation finissante » inspirant une « effervescence décadente », cette « mode », qui préside, d'après l'auteur, à la redécouverte des œuvres de Verlaine et de Mallarmé¹⁸⁴. On comprend que la préférence de Bertrand Marchal aille au symbolisme. Et pourtant, il se voit obligé de constater que « le mot le plus vague qu'ils [les symbolistes] nous aient laissé est sans doute celui de *symbolisme*. Mot vague pour un mouvement introuvable. »¹⁸⁵. Une enquête détaillée sur la réalité historique est lancée dans la première partie de *Lire le Symbolisme*, « destinée à proposer non pas une réponse mais des éléments de réponse à différents niveaux ; une enquête dont le départ ne peut être, fût-il une coquille vide, que le symbolisme *strictu sensu* »¹⁸⁶. De ce symbolisme au sens étroit du terme, l'auteur écarte Baudelaire « mythe symboliste de l'origine », ainsi que les « précurseurs » Rimbaud, Verlaine, Laforgue et Mallarmé qui sont « l'œuvre unique » du symbolisme, « parce que celui-ci fut d'abord, sous les apparences d'un mouvement parmi d'autres, un phénomène de cristallisation intellectuelle qui a permis de saisir la modernité des *Fleurs du Mal*, et rendu lisibles [...] *Hérodiade* ou les *Illuminations* »¹⁸⁷.

L'émergence du symbolisme, due à un « phénomène de cristallisation intellectuelle », renvoie là encore à une constellation particulière à l'époque, c'est une des voies de l'histoire spirituelle du XIXe siècle qui s'exprime dans l'art. Le symbolisme s'émancipe dans l'effort de surmonter l'abîme et les tendances

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris 1993, p. 173.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.43-44.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. XI.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. XII.

¹⁸⁷ *Ibid.*

destructrices, voire les raffinements pervers qu'avait découverts la décadence et devant lesquels elle exprima son impuissance – le spleen, l'ennui – ou qu'elle choisit délibérément, consciente de ses obsessions. Les œuvres de la décadence et du symbolisme font largement appel aux mythes. Or, il s'avère intéressant de constater que la critique revendique les mêmes mythes pour représenter l'un ou l'autre courant. Salomé, le Sphinx, l'androgyné, Orphée et Narcisse sont, pour Françoise Grauby¹⁸⁸, les mythes fondateurs du symbolisme. Dans la liste des mythes décadents du recueil *Les Mythes de la Décadence*, publié sous la direction d'Alain Montandon¹⁸⁹, figurent Salomé, le sphinx, Circé, l'androgyné, mais également Lilith et Dracula. C'est donc dans les mythes qu'ils ne partagent pas qu'il faut chercher la différence, car ils donnent la tonalité sous-jacente. Wolfdietrich Rasch¹⁹⁰ et Jean de Palacio¹⁹¹ préfèrent parler de décadence d'une figure mythique (décadence de Faust, de Messaline) ou de motifs de la décadence (maladie, faiblesse de la volonté, violence, délice et tourment de l'horreur, décollation,...). « Le mouvement symboliste s'efforce de se dégager du climat 'décadent' », expliquait Philippe van Tieghem¹⁹². Les artistes se tournent vers le côté aérien, évanescent, lumineux, vers la nuance, les rêves de beauté idéale, le mystère de la vie, et se mettent en quête du sens dissimulé derrière les apparences. Plutôt que de tourner le dos à la vie, l'artiste symboliste tente d'en embrasser toutes les facettes dans une œuvre qui tend vers un avenir.

C'est dans cette tendance que nous voyons la singularité du symbolisme. Nous avons choisi de l'aborder selon une définition large à la manière de Paul Hoffmann et Bertrand Marchal qui en font le dénominateur commun de tendances plurielles. Cette conception rend possible une approche du mouvement en tant que courant majeur de l'art européen, avec Mallarmé dans un rôle central, et en respectant la diversité interne à chaque œuvre, voire les états successifs des compositions, sans décomposition artificielle.

¹⁸⁸ Françoise GRAUBY, *La Création Mythique à l'Epoque du Symbolisme : Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, publié avec le concours de l'Université de Montpellier, Librairie Nizet, Paris 1994.

¹⁸⁹ Alain MONTANDON (dir.), *Mythes de la décadence*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand 2001.

¹⁹⁰ Wolfdietrich RASCH, *Die literarische Decadence um 1900*, Verlag C.H. Beck, München 1986.

¹⁹¹ Jean de PALACIO, « *Décadence de Faust* », Alain MONTANDON (dir.), *Mythes de la décadence*, op. cit.

Figures et formes de la Décadence, op. cit.

¹⁹² Cf. Philippe VAN TIEGHEM, op. cit., p. 3806.

3. L'héritage : Romantisme, Parnasse, l'opéra de Wagner

L'intérêt manifeste du XIXe siècle pour la mythologie connaît déjà une longue tradition que l'étude de Feldman et Richardson¹⁹³ fait remonter jusqu'à la fin du XVIIe siècle, date des premiers essais critiques. Néanmoins, l'enthousiasme du XIXe siècle, nourri par les nombreuses découvertes archéologiques qui suscitent des études historiques et philologiques, et par les arts plastiques et littéraires qui transcrivent et popularisent les vieux mythes, paraît tout à fait exceptionnel. José Pierre estime que ce succès dépassa alors les limites des pays et des couches sociales, véritable moyen de communion entre les hommes et les âges :

« A partir du Romantisme, et tout au long du XIXe siècle, dans un large secteur de la vie culturelle et dans différents pays occidentaux, un effort systématique est accompli pour réactualiser les vieux mythes, leur restituer leur vitalité ancienne et leur popularité. Cet effort est loin de se circonscrire aux élites intellectuelles : bien au contraire, il participe de cette même ambition de retrouver le chemin de l'âme populaire qui anima Arnim et Brentano, les frères Grimm, Andersen, Nerval, Wagner, Yeats »¹⁹⁴.

Ce retour aux origines est un facteur commun à un siècle qui retrouve dans les textes archaïques une valeur nouvelle, différente selon les motivations de ceux qui les approchent : mystique, anti-religieuse, humaniste, philosophique, politique, artistique ou scientifique. Pierre Martino découvre l'origine de l'attention portée au domaine du mythe et du folklore dans l'extraordinaire essor que connaît la philologie allemande, appuyée par la philosophie romantique :

« Cette philologie nouvelle [...] voulait être [...], selon l'expression de Renan, la *science des produits de l'esprit humain*, elle avait pour but d'expliquer l'humanité, de retrouver ses origines, de prédire son avenir, de donner enfin les raisons d'être et de vivre de l'homme ; elle allait fonder la religion des temps futurs. Le point de vue historique s'imposa alors : tous les problèmes se muèrent en des problèmes d'origines. »¹⁹⁵

Aujourd'hui on ne peut que s'étonner devant une telle confusion entre aspirations scientifique et mythico-religieuse.

Le romantisme allemand prône avec Schelling la compréhension tautologique du mythe et désigne comme origine du récit mythique les débuts du langage humain, poétique et métaphorique. La compréhension du mythe s'avère ici étroitement associée à une théorie de la naissance du langage. Johann Gottfried Herder s'appuie sur le

¹⁹³ Burton FELDMAN et Robert Dale RICHARDSON, *The Rise of Modern Mythologie 1680-1860*, Indiana University Press, Bloomington (1972), 2000.

¹⁹⁴ José PIERRE, *L'Univers symboliste*, op. cit., p. 113.

¹⁹⁵ Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, 2^e édition, Armand Colin, Paris 1970, p. 29.

concept de la poésie comme « langue-mère » de l'humanité développé par le philosophe Johann Georg Hamann¹⁹⁶ dès les *Fragments sur la littérature allemande moderne* (« Über die neuere deutsche Literatur », *Fragmente* III, 1767-1768). Dans *Essai sur l'Origine du langage* (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772), il affirme que l'homme imite l'acte créateur de dieu à travers le langage¹⁹⁷. Herder eut une grande influence sur les philosophes Schelling et Schlegel qui, eux-mêmes, répandirent ses idées parmi les romantiques anglais et, à travers Michelet et Quinet, en France. Morgan Gaulin rappelle que « les essais de Schelling sur l'art ont été traduits en français par Charles Besnard en 1847 et popularisés par le *Cours d'esthétique* de Théodore Jeoffroy, transmis sous forme de cours à la Sorbonne à partir de 1826 et publié en 1843 »¹⁹⁸.

Ainsi, la philosophie romantique allemande investit les universités françaises au milieu du XIXe siècle, et l'esthétique de Hegel est discutée parmi les proches du jeune Mallarmé qui n'a guère pu échapper à l'influence de Schelling, lors de ses rencontres avec Victor Cousin dans le salon de Louise Collet.

Les philologues allemands, traduits et imités en France et en Angleterre, se mettent à l'étude des textes homériques, égyptiens, hindous, germaniques, scandinaves. La critique se penche sur les religions anciennes, étroitement liées aux textes que l'on venait de découvrir, y compris les textes bibliques. La littérature puise rapidement dans les nouveaux acquis, elle se fait miroir de cette époque de remise en question, héritage du siècle des Lumières. La perte des anciennes certitudes de la foi religieuse entraîne l'ébranlement d'un univers présenté comme stable jusque-là, voire une atteinte au sens de la vie. Les Romantiques rejettent cette menace de vide spirituel, de l'absurdité du destin de l'homme. L'esprit de révolte qui les anime se saisit alors de figures empruntées aux mythes et aux traditions anciennes. Avec Prométhée, Satan et Faust, ils descendent dans les abîmes profonds de l'âme humaine, mêlant mythologie, occultisme et productions cauchemardesques de l'inconscient. Le mouvement traverse la Manche, Max Müller professe ses nouvelles théories à l'université d'Oxford. Mary Shelley, attirée par les récits récoltés par les frères Grimm et transmis dans leurs lettres à sa

¹⁹⁶ Serge LUPI, « Herder », *Dictionnaire des Auteurs*, vol. 2, Laffont-Bompiani, Paris 1980, p. 494.

Le philosophe Johann Georg Hamann exerça une grande influence sur le romantisme allemand, non par son œuvre écrite, mais par le biais de discussions (Michel MOURRE, « Hamann », *ibid.*, p. 442).

¹⁹⁷ FELDMAN et RICHARDSON, *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*, Indiana University Press, Bloomington, Londres 1972, p. 227.

¹⁹⁸ Morgan GAULIN, « D'un phare à l'autre », *Fabula*, <http://www.fabula.org/revue/cr/459.php>

belle-mère, se met à écrire *Frankenstein*, après avoir visité les lieux où vécut le personnage historique.

Cependant, l'insatisfaction ressentie vis-à-vis de la destinée tragique de l'homme pousse à la recherche d'un âge plus heureux où l'homme vivait en harmonie avec la nature et avec lui-même. Alors, selon la vision de Novalis, la nature s'anime, signe de la présence du divin et invitation à une communion mystique, telle que préfigurée dans les mystères antiques de la Grèce, de l'Égypte et les méditations de l'Extrême Orient¹⁹⁹.

Dans ce contexte, explique Henri Peyre, la « vie ne peut être vécue que si elle est agrandie par la contemplation des mythes »²⁰⁰. La littérature française emprunte cette même voie : « Le romantisme français se nourrit essentiellement de mythes »²⁰¹, vient à constater Jean Richer.

La création littéraire ne se borne pas à retranscrire les traditions ; les textes des poètes romantiques enrichissent le contenu et la signification. Jean Richer replace les œuvres romantiques dans la tradition, pour y distinguer deux formes de la création mythique :

« [...] les mythes archaïques sont en général simplificateurs, destinés à faciliter l'intelligence du réel, tandis que les mythes tardifs, au contraire, compliquent les formes et les relations ; c'est, en général, dans cette seconde catégorie qu'il convient de placer les mythes élaborés par les écrivains du XIXe siècle, soit qu'ils aient modifié sciemment un mythe ancien pour lui donner une signification nouvelle, soit qu'ils aient créé un mythe entièrement ou partiellement nouveau. »²⁰²

Ce travail de revivification des mythes anciens qui les dote d'un sens nouveau, ou de création de mythes nouveaux, s'accompagne de la reprise de formes traditionnelles. Le romantisme prépare ainsi le corpus et introduit aux multiples réalités de la création mythique.

Les symbolistes eux-mêmes ont bien ressenti et exprimé leur dette envers les poètes et philosophes romantiques²⁰³, mais ils soulignent leurs différences. Camille

¹⁹⁹ Cf. Jean MOLINO, « Le Romantisme et le mythe », *Dictionnaire des Mythologies*, vol. 2, dir. Yves Bonnefoy, Flammarion, Paris 1981, p.335-337.

Henri PEYRE, « Romantisme », *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., vol. 14, p.364-376.

Jean RICHER, « Romantisme et Mythologie », *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p.337-341.

²⁰⁰ Henri PEYRE, « Romantisme », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, op. cit., p. 369.

²⁰¹ Jean RICHER, « Romantisme et Mythologie », *Dictionnaire des Mythologies*, vol. 2, op. cit., p. 339.

²⁰² Jean RICHER, *ibid.*, p. 337.

²⁰³ Sur l'influence du romantisme allemand en France, consulter :

Albert BEGUIN, *L'Ame romantique et le rêve*, éditions José Corti, Paris 1939.

Werner VORDTRIEDE, *Novalis und der französische Symbolismus*, Stuttgart 1963.

Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, éditions Denoël, Paris 1977.

Mauclair désigne la parenté entre romantisme et symbolisme, lorsqu'il définit le symbolisme comme un idéoréalisme, « formule d'art de l'idéalisme » :

« L'idéoréalisme est la formule d'art de l'idéalisme, qui ne saurait créer un art, mais un mode de la conscience et un ascétisme individuel. Idéoréalisme s'occupant de la perception des idées confiées à un médiateur plastique (Goethe, Poe, Mallarmé), idéalisme considérant les idées en soi (Plotin, Schelling, Hegel) l'un complète et justifie l'autre. »²⁰⁴

Dans *L'Art moderne* du 12 septembre 1886, Emile Verhaeren distingue deux approches :

« L'expression violente du cœur a été donnée par le Romantisme, l'expression raffinée, discrète rare de ce même cœur, voilà le rêve, doit être produite à son tour et ce seront les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses et les légendes et les épopées qui nous serviront à nous faire comprendre. Ce seront eux parce qu'ils s'imposent avec le despotisme du souvenir, avec le grandissement séculaire et que nous voyons mieux à travers la transparence de leur mythe. »²⁰⁵

Si la traduction de l'émotion est au cœur des deux mouvements artistiques, le symbolisme se détache de la violence des œuvres romantiques pour se concentrer sur la traduction des mouvements plus nuancés de l'âme humaine. Ce seront les « tinctures » du système de Yeats, héritage du mystique allemand Jakob Boehme (« Tinktur ») qui inspira le romantisme d'un Novalis.

Si bien que le poète irlandais n'hésite pas à se réclamer du romantisme en déclarant « we were the last romantics »²⁰⁶, et que le jeune Stefan George, sous la plume de son ami C. A. Klein, rappelle à tous ceux qui affirment une influence profonde des symbolistes français sur sa poésie, les racines de leur esthétique dans le romantisme allemand²⁰⁷. Rappel répété à l'intention des lecteurs allemands dans le numéro 2 de la première série de la revue *Blätter für die Kunst* en décembre 1892 : « D'ailleurs, les sources originaires de la *nouvelle poésie* [...] se situent en Allemagne, dans le romantisme »²⁰⁸. Et dans le panégyrique « Jean Paul », George célèbre le poète romantique comme le père de la poésie moderne²⁰⁹.

²⁰⁴ Camille Mauclair, *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*, Perrin, Paris 1894, p. 110.

²⁰⁵ Emile VERHAEREN, « Silhouettes d'artistes : Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, 12 septembre 1886, repris in : Émile VERHAEREN, *Écrits sur l'art*, édités et présentés par Paul Aron. T. I : 1881-1892, Éditions Labor, coll. Archives du futur, Bruxelles 1997, cité par Robert L. DELEVOY, *Le Symbolisme*, éditions Skira, Genève 1982, p. 108.

²⁰⁶ William Butler YEATS, « Coole Park and Ballylee, 1931 », *The winding stair and other poems, Collected Poems*, Macmillan, Londres 1979 (1933), p. 276.

²⁰⁷ Carl August KLEIN, « La littérature allemande contemporaine », trad. par Achille Delaroche, *L'Ermitage*, octobre 1892.

²⁰⁸ Carl August KLEIN, „Über Stefan George. Eine neue Kunst“ (Stefan George. Un art nouveau.), *Blätter für die Kunst*, revue fondée par Stefan George, éditée par Karl August Klein 1892-1919, nouvelle édition photocopiée pour l'année jubilee 1968, édition Helmut Küpper, Düsseldorf-München 1967, p. 47 :

Le jeune Mallarmé se sent attiré par le romantisme allemand et ses rêves, lorsqu'il projette avec son ami Cazalis de séjourner en Allemagne pour y visiter la région du Rhin, pays de légendes, de la Loreley chantée par un Heinrich Heine exilé à Paris et nostalgique de son pays natal. Mais c'est au romantisme français du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand²¹⁰, de Victor Hugo et de Baudelaire, qu'il se sent particulièrement lié, et c'est avec le Parnasse qu'il entrera dans la vie littéraire.

Contre les tourments éprouvés entre chute et rédemption, contre la tendance trop exclusive à l'introspection des romantiques, les poètes parnassiens affirment en France les joies de la vie terrestre et prônent, en adepte de « l'art pour l'art », la supériorité de la forme achevée sur le contenu. Tourné vers la beauté plastique, le Parnasse chante la perfection de l'art hellénistique ; anti-chrétien, il célèbre les vertus humanistes du paganisme. Il s'attache à l'art du visuel, art descriptif, pour offrir des tableaux sereins du passé païen. On lui a reproché de se complaire trop facilement dans la maîtrise de la forme. L'œuvre poétique, ennemie des effusions sentimentales, est empreinte d'une impassibilité qui tend à conditionner une impression statique.

Gaëtan Picon définit l'art parnassien comme la recherche de la beauté, une beauté qui réunit en elle l'essence de l'humain et du divin, de l'homme et du cosmos :

« Ce monde du Beau, qui est l'unique domaine de l'art, s'il n'est pas le serviteur du vrai, contient pourtant en lui la vérité divine et humaine. Il n'est pas seulement forme, mais manifestation sensible de l'absolu, révélation de l'humain et du cosmos. Car la poésie, la vérité divine et humaine, c'est bien cette union de l'homme et du monde dont le secret a été perdu. »²¹¹

C'est ainsi qu'il juge sévèrement l'œuvre de Leconte de Lisle, pour avoir manqué sa voie en préférant l'histoire au mythe :

« Mais au lieu de chercher dans une expérience personnelle et présente le secret de cette union, ou de lui prêter la forme fuyante du mythe, Leconte de Lisle, l'a malencontreusement situé dans le passé historique, et sa recherche du primordial a pris l'aspect décevant d'une évocation archaïque. »²¹²

« Übrigens liegen die urquellen der *Nouvelle Poésie* [...] in Deutschland, in der Romantik ».

²⁰⁹ Stefan GEORGE, « Jean Paul », « Tage und Taten », *Werke*, vol 1, édition Helmut Küpper, Düsseldorf-München 1976 (1958), p.511-514.

²¹⁰ Stéphane MALLARME, lettre à Victor Pavie 30 décembre 1865, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, La Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 1551 :

« J'ai comme tous les poètes de notre jeune génération, nos amis, un culte profond pour l'œuvre exquise de Louis Bertrand [...]. [...], je souffre beaucoup de voir ma bibliothèque qui renferme les merveilles du Romantisme, privée de ce cher volume [...]. »

²¹¹ Gaëtan PICON, « La Poésie au XIXe siècle », *Histoire des Littératures*, t. 3, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris 1978, p. 916.

²¹² *Ibid.*, p. 917.

Pour Pierre Martino, les scènes mythiques ou historiques évoquées dans la poésie du Parnasse révèlent l'influence du positivisme :

« Tableaux des religions et des civilisations mortes, hostilité au christianisme, enthousiasme républicain et haine des autocraties, espoir d'une prochaine régénération, foi absolu en la science ... c'est le bilan du positivisme, ou plutôt de sa philosophie populaire ; ce sont aussi les thèmes favoris des Parnassiens, [...] »

Et s'il reconnaît que la poésie des Parnassiens renferme parfois des aspects symboliques, qu'une *intention symbolique* peut être retracée chez Théophile Gautier, il affirme néanmoins que celui-ci « s'attache exclusivement [...] à la réalisation concrète de l'idée »²¹³, donc au mode allégorique.

Le jeune Mallarmé place son oeuvre poétique sous le signe du Parnasse, lorsqu'il fait publier en 1866, dans *Le Parnasse contemporain*, la revue du mouvement, une série de dix de ses poèmes de jeunesse, puis, en 1869, la première scène d'*Hérodias*. C'est à Théodore de Banville, membre du comité dirigeant du Théâtre-Français, qu'il présente les premières versions scéniques d'*Hérodias* et du *Faune*, en vue d'une représentation sur la scène parisienne (sans succès). Dès 1865, il exprime la vénération qu'il porte à Théophile Gautier et Théodore de Banville dans les évocations mythologiques de la prose « Symphonie littéraire », où il élève les grands maîtres au rang de demi-dieux de la poésie séjournant au Parnasse auprès des divinités helléniques. Auprès de ces tableaux d'une beauté lumineuse, la troisième figure appelée à compléter la trinité est celle de Baudelaire, poète d'un romantisme torturé qui rappelle l'*Enfer* de Dante. A la mort de ces maîtres, les « Tombeaux » reprendront l'hommage sous la forme d'hymnes à leur mémoire immortelle. Dès ses débuts de poète, Mallarmé annonce ainsi la force d'un double héritage, celui du Romantisme et celui du Parnasse.

Avec le « Credo poétique » de Stuart Merrill, publié dans *L'Ermitage* en 1893, la jeune génération symboliste se démarque à la fois du romantisme et du Parnasse :

« il [le poète symboliste] ne doit pas se contenter, comme les Romantiques et les Parnassiens, d'une beauté toute extérieure, mais par le symbolisme des formes de beauté il doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion qui ne s'est pas encore exprimée. »²¹⁴

A cette époque, la découverte de Wagner, par Baudelaire d'abord, par Edouard Dujardin et Théodore de Wyzewa dans la *Revue Wagnérienne* ensuite, joue un rôle non négligeable dans la conception symboliste de l'œuvre mythique. L'influence

²¹³ Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, op. cit., p. 32.

²¹⁴ Cité par Michel DECAUDIN, *La Crise des Valeurs Symbolistes*, Privat, Toulouse 1960, p. 22.

wagnérienne est triple : Wagner lègue une théorie esthétique, une imagerie et une création unique. Baudelaire, dans son article « Tannhäuser à Paris », cite cette définition du mythe par le compositeur allemand :

« Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, dans le mythe en effet les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle [...] et montrent ce que la vie a de vraiment, d'éternellement compréhensible »²¹⁵.

Pour Wagner, le mythe est la « matière idéale du poète »²¹⁶. Tout art véritable émerge des profondeurs de l'âme du peuple et recherche l'unité et la totalité du mythe. La tragédie grecque fournit l'exemple de l'œuvre d'art totale. Conçue autour du mythe, elle donne l'expression de la vie en l'union de la musique, de la danse et de la parole. Cependant, l'artiste moderne ne doit pas se contenter d'imiter le modèle antique. Il doit recréer le mythe sur une base entièrement moderne et nationale. Ceci étant, Wagner reconnaît au fond du mythe germanique et des légendes médiévales une expression particulière de sujets communs à toutes les mythologies. Tout mythe revient, de fait à parler de l'homme, de ses espérances, de son destin tragique. Le poète est appelé à compléter la tâche de chercheurs comme Feuerbach : « purifier la légende de l'influence hétérogène, afin de nous permettre de pénétrer la pure humanité de l'éternel poème »²¹⁷.

L'opéra de Wagner, dramatique, musical et mythique, « ne représente pas, il incarne ; il manifeste ses idées en un langage émotionnel autonome et intraduisible, un "enchantement" magique et non logique »²¹⁸. Le rapport de la musique wagnérienne avec l'émotion a été évoqué par Champfleury dans son article « Richard Wagner » en 1860. Pour Baudelaire encore, la musique a pour fonction de rendre l'indéfinissable sentiment et d'introduire dans le monde des correspondances²¹⁹. L'art de Wagner exalte la passion qui déchire la destinée humaine²²⁰. L'alliance entre Eros et Thanatos, résultant de l'influence conjuguée de Feuerbach et de Schopenhauer, a été fréquemment

²¹⁵ WAGNER cité et traduit par BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, E. Dentu, Paris, avril 1861.

²¹⁶ Pierre ALBOUY, *Mythes et Mythologies dans la Littérature française*, Colin, Paris, 1969, p. 103.

²¹⁷ Richard WAGNER, „Eine Mittheilung an meine Freunde“, 1851, *Auswahl seiner Schriften*, Insel Verlag, disponible sur : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/auswahl-seiner-schriften-840/4> :

„... von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie [die Legende] so zu läutern, daß wir das rein menschliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, [...]“. (Nous traduisons.)

²¹⁸ B. FELDMAN et R. D. RICHARDSON, *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*, *op. cit.*, p. 470 :
“will not represent, but embody ; it will render its ideas in an autonomous and untranslatable emotional language, a magical nonlogical "enchancement".” (Nous traduisons.)

²¹⁹ Voir les analogies chromatiques suggérées par *Tannhäuser*, in : BAUDELAIRE, « Lettre à Richard Wagner », 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, Bibliothèque de La Pléiade, 1973, p. 672 -673.

²²⁰ Voir BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, *op. cit.*

rappelée²²¹. Pour Wagner, l'art a, en outre, une fonction sociale et politique, celle de rassembler le peuple autour de l'éternel humain présenté sous des figures composites extraites du fonds populaire²²².

L'imagerie médiévale des mythes wagnériens dans *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*, *Parsifal* – comme celle des œuvres préraphaélites – met en faveur les personnages des romans de la Table Ronde et des légendes de la quête du Saint-Graal avec leurs décors, entourés d'une atmosphère de brume et de rêve. Certains auteurs ont relevé le côté mystique de la création wagnérienne dans l'association d'un fonds païen et de traditions ésotériques et chrétiennes. Le syncrétisme des figures mythiques sera la source de leur ambiguïté, et conditionne leur succès dans les milieux décadents et symbolistes²²³.

Cependant, Wagner reste sujet à controverses. L'admiration inconditionnelle amène les uns à se rendre en pèlerinage à Bayreuth, alors que ses opéras suscitent en France, après le scandale de l'interdiction, les réserves des autres. Le prestige dont le compositeur allemand jouit dans les cercles symbolistes et autour de Mallarmé se fonde sur un point commun de première importance : leur retour aux origines est le fait d'une même recherche d'authenticité et d'essentiel.

Or, la question de l'aboutissement de cette ambition soulève la critique de Mallarmé au-delà de l'admiration qu'il éprouve, lui aussi, pour l'œuvre « totale » tentée par le compositeur allemand. Car selon lui, Wagner reste à mi-chemin, et son œuvre ne conduit pas à la source : « Tout se retrempe au ruisseau primitif, pas jusqu'à la source »²²⁴. Et Mallarmé oppose à la « Légende » de Wagner, l'esprit français et la « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus »²²⁵.

²²¹ Cf. Francis CLAUDON, *op. cit.*, p. 221, Henri LICHTENBERGER, *Richard Wagner, poète et penseur*, F. Alcan, 1898.

²²² Heinz GÖCKEL, « Mythologie als Ontologie. Zum Mythosbegriff im 19. Jahrhundert », *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Klostermann, Frankfurt 1979, p. 53-54.

Wagner aspire à une communauté des peuples formée autour d'une religion de l'homme, sans nécessité d'une organisation étatique mais fondée sur la reconnaissance de ses valeurs essentielles.

„Allerdings Anspruch der Utopie bei Wagner : staatenlose Völkergemeinschaft, die, weil sie nur eine Religion hat, keinen Staat mehr braucht. Diese Religion – notwendig eine allgemeine – kann nichts Anderes sein, als die durch das Bewußtsein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menschen, und jeder Mensch muß fähig sein, diese unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu bethätigen.“ (Nous traduisons.)

²²³ José PIERRE, *L'Univers symboliste*, *op. cit.*, p. 90.

²²⁴ Stéphane MALLARME, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français. », *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et J.G. Aubry, *op. cit.*, p. 544.

²²⁵ *Ibid.*

C. La formation d'une esthétique symboliste en France.

Le trait le plus marquant du symbolisme est bien l'affirmation de l'originalité de l'artiste créateur, écho de l'exigence hégélienne :

« Un artiste ne doit pas chercher à se mettre en paix avec sa conscience, ni veiller au salut de son âme ; mais son âme, grande et libre, doit avant même qu'il aborde la production, savoir où elle en est, être sûre d'elle-même et confiante en elle-même ; et le grand artiste de nos jours a surtout besoin d'un épanouissement de l'esprit, à la faveur duquel tous les préjugés, toutes les superstitions et croyances [...] deviendraient de simples aspects et moments dont le libre esprit puisse se rendre maître [...] en les recréant pour ainsi dire, en les revalorisant par un contenu plus élevé. »²²⁶

La liberté de l'artiste est la condition essentielle de l'art moderne, et la création artistique se veut consciente. Toute reprise doit être une véritable recréation qui se fait sous l'écorce, par un travail effectué de l'intérieur et sur l'intérieur.

A contre-courant de la société contemporaine, l'artiste participe dans son individualité même à l'histoire, en posant un exemple aux générations à venir. Sa foi dans le pouvoir transformateur du verbe sur la réalité culturelle, politique, sociale, accompagne une certaine attitude aristocratique de mépris. L'hostilité des symbolistes français vis-à-vis de la société se fait jour dans un rapprochement avec des milieux anarchistes ou dreyfusards²²⁷. Cet aspect de rupture d'avec la société distingue, pour Jean Cassou, les grandes figures du symbolisme de celles du romantisme allemand qui se sont présentées comme des personnalités dirigeantes, non comme des marginaux²²⁸. Le symboliste « s'affirme [...] aussi comme personnalité originale et accentuant cette originalité sans y mettre aucune concertation, aucune affectation et avec le sentiment profond que cette originalité lui est vitale et l'institue en son être »²²⁹.

²²⁶ HEGEL, *Esthétique*, op. cit., p. 362-363. Notons que l'œuvre de Hegel a été traduite en français à partir de 1832 par K.L. Michelet.

²²⁷ Voir à ce propos : Michel DECAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes*, Privat, Toulouse 1960.

²²⁸ Jean CASSOU, *Encyclopédie du Symbolisme*, op. cit., p. 8 :

« Sur le plan général, on doit reconnaître en effet que les grandes figures romantiques sont plus conditionnées par l'époque. Souvent même elles ont joué dans l'époque, son histoire, ses événements, un rôle prestigieux, un rôle directeur. »

²²⁹ *Ibid.*

1. Médiation entre idéalisme, réalisme et psychologie des profondeurs : le symbole

Force est de constater que la conception d'une nécessité intérieure, qui donne le jour à l'œuvre artistique comme partie intégrante de la subjectivité de l'artiste, représente déjà un acquis du romantisme allemand et de l'*Esthétique* de Hegel. C'est à la pensée de Schopenhauer, très en vogue dans les milieux symbolistes, que Remy de Gourmont se réfère dans la « Préface » au *Livre des Masques*, lorsqu'il tente d'expliquer la diversité des visions du monde émanant des œuvres symbolistes :

« Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : Le monde est ma représentation. [...] Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents. »²³⁰

En reconnaissant toute son importance à l'adéquation de la forme, le symbolisme se rattache à un idéalisme tel que Hegel l'avait enseigné.

En marge du mouvement se développe une tendance qui met l'accent sur une expérimentation formelle : vers libre et instrumentation. René Ghil tente un dépassement des oppositions entre poésie et science, idée et expression, par la fusion des deux termes en construisant une théorie de « l'instrumentation verbale ». Par référence au mot de Baudelaire : « L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce qu'elle comprend l'analogie universelle [...] »²³¹, Ghil insiste sur le parallélisme de la démarche scientifique et de l'imagination du poète, « l'imagination personnelle créant des analogies et correspondances, et les exprimant par séries ordonnées d'images »²³². Pour lui, la doctrine symboliste se résume dans cette formule, y compris sa tendance mystique. René Ghil finit par détacher sa conception du « nouvel art » de ce qu'il appelle la poésie « de tradition égocentriste ». Il s'oppose dès lors au symbolisme de Mallarmé, qui avait pourtant préfacé son *Traité du verbe*, dans une volonté de fonder une école poétique plus proche de la science et de la vie²³³.

²³⁰ Remy de GOURMONT, « Préface », *Le livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Société du Mercure de France, Paris 1896, disponible sur : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/gourmont_masques1/body-1
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81601v/f15.image> (p. 12)

²³¹ René GHIL, *Les dates et les œuvres*, Crès, Paris 1923, p. 19.

²³² *Ibid.*, p. 19.

²³³ *Ibid.*, p. 110-111.

Le vers libre est « transcription de la vie spirituelle » : tel est, selon Michel Décaudin²³⁴, le principe des défenseurs de la libération du verbe. L'idée, fait spirituel, se met à la recherche de sa forme. A travers son expression, elle s'intègre à la réalité. Camille Mauclair, nous l'avons vu plus haut, a défini le symbolisme comme un « idéoréalisme », qui est pour lui « la formule d'art s'occupant de la perception des idées confiées à un médiateur plastique »²³⁵. Il distingue philosophie et poésie par leur approche des processus de la pensée humaine, l'une procédant par abstraction et au niveau de la conscience pure – une tradition qui va de Platon via Plotin à Hegel –, l'autre l'inscrivant dans le monde sensoriel par l'intermédiaire de la figuration.

Toutefois, cette formule s'avère également réductrice. L'idée exprimée par l'œuvre symboliste ne reste pas au niveau de la spéculation pure, elle s'adjoint l'émotion et constitue ainsi un moyen d'investigation des processus psychiques qui animent l'être humain, pour se projeter au-delà des limites de l'existence physique, vers l'absolu. L'esthétique symboliste rejoint l'idéal romantique dans sa recherche de la beauté comme un moyen d'atteindre à la vérité essentielle, fondement de l'éthique.

Idée, énigme, idéal se révèlent dans le rêve, qui représente, pour le poète symboliste, une porte d'accès à la connaissance, démarche scientifique semblable à celle de la psychologie²³⁶. L'investigation de l'âme humaine représente une des priorités de l'art symboliste. L'art démontre les interactions entre faits psychiques et physiologiques, entre monde spirituel et événements du monde objectif, à savoir l'existence de deux réalités reliées entre elles. Le symboliste recherche et fait apparaître ces liens et correspondances non apparentes en s'adressant à la complexité des perceptions sensorielles, moyen principal d'entrer en contact avec le monde et d'acquérir une connaissance de soi-même. L'image, le son, le rythme, le geste prennent une importance particulière qui explique largement l'extension du symbolisme dans tous les domaines de l'art – architecture, mobilier, sculpture, peinture, musique, danse, littérature – et l'influence interactive entre eux.

L'art devient le médiateur entre monde objectif et spirituel ; il découvre les harmonies et dissonances de l'homme entre ses deux existences. Cette médiation convie

²³⁴ Michel DECAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 27.

²³⁵ Camille MAUCLAIR, cité par Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 20, note 25.

²³⁶ Robert DELEVOY, *Le Symbolisme*, 2nde édition, Skira, Genève 1982 note la « concomitance » entre le symbolisme, les travaux de Freud (p. 181) et l'ouvrage de Poper LYNKEUS, *Phantasmes d'un réaliste*, qui expose, en 1899, des vues freudiennes sur le rêve (p. 180).

l'artiste à assumer un rôle proche de celui du philosophe ou du prêtre. L'art n'est pas loisir du désœuvré, mais comporte une charge de travail exigeant le plus grand sérieux, et confère une dignité.

Le poète symboliste refuse de considérer son œuvre comme le produit de la seule inspiration, processus inconscient. Depuis les écrits théoriques d'Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition* et *The Poetic Principle*, le poème est l'œuvre d'une conscience éminemment lucide. Grâce aux traductions de Baudelaire²³⁷, l'œuvre de Poe fut connue dans les milieux symbolistes et y exerça une influence considérable. La création symboliste, suivant les procédés du poète américain, émerge de la tension entre « l'idéal du rationnellement calculable et les éléments irrationnels qui continuent à occuper une place essentielle dans la production poétique »²³⁸. Dans ce sens, l'esprit scientifique et rationnel de l'époque préside à la genèse de l'œuvre.

Poe conçoit l'idée non pas au départ de la création, mais comme résultante d'un procédé technique calculé. Ainsi, la forme engendre son contenu. Selon sa théorie, le point de départ est l'effet à atteindre, effet traduit par un état d'âme précis qui détermine la tonalité du poème en devenir. Puis, le poète se met à la recherche d'une structure, d'une sonorité adaptée à l'effet visé, enfin de l'élément figuratif. L'idée naît et s'impose en bout de chaîne comme aboutissement nécessaire des étapes précédentes²³⁹. D'où cette définition du symbole par Albert Mockel lors d'une conférence en 1927 :

« dans l'art d'écrire il y a symbole, quand une image ou une succession d'images, quand une alliance de mots, une caresse de musique, nous laissent entrevoir une idée, nous permettent de la découvrir, comme si elle naissait de nous même. »²⁴⁰

L'esthétique symboliste associera à cette théorie les conceptions du rythme primordial, de la composition musicale, des synesthésies et des nuances. Paul Valéry illustre la naissance d'un poème par la perception d'un rythme de marche qui s'imposa à lui, appelant un rythme complémentaire, puis les deux entrent dans de multiples combinaisons pour former la matrice de l'œuvre²⁴¹. Elaboration des rythmes biologiques, tributaire du rythme cardiaque, le rythme poétique procède d'une excitation initiale qui le lie aux sentiments évocateurs de souvenirs parlant en images. Aux vues de

²³⁷ « La Genèse d'un poème ». « Le Corbeau ». « Méthode de composition », *Revue française*, 1853.

²³⁸ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, op. cit., p. 96 :

„das Ideal rationaler Kalkulierbarkeit zu den irrationalen Elementen steht, die nach wie vor an der poetischen Produktion wesentlichen Anteil haben.“ (Nous traduisons.)

²³⁹ *Ibid.*, p.93.

²⁴⁰ Albert MOCKEL cité par CASSOU Jean, *Encyclopédie du Symbolisme*, op. cit., p. 281.

²⁴¹ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, op. cit., p. 148.

cette interdépendance, Valéry considère comme équivalents rythmes, images, souvenirs et fictions²⁴².

2. La conception de l'image

Albert Mockel, dans l'article « La littérature des images »²⁴³, et Remy de Gourmont, par sa revue *L'Ymagier*, expriment cette évidence : la littérature symboliste est dominée par l'image, elle-même liée à l'émotion, mais soumise à une finalité qui est l'idée. L'interaction fructueuse entre peinture et littérature joue un rôle déterminant dans la constitution d'un complexe d'images caractéristiques du mouvement.

a) Emotion, rêve et idée

Ernest Raynaud répond à la question : « La poésie doit-elle être d'idées ou d'images ? »²⁴⁴ :

« La Poésie vient de l'émotion. Or, cette émotion, l'Idée procédant par étapes successives, par graduations logiques et nécessaires, est impuissante à la donner d'emblée. L'idée éclaire, elle n'éblouit pas. [...]. La sensation physique seule, demeure intense, esthétique. Et dès que je voudrais analyser cette émotion, le charme s'évanouit. »²⁴⁵

Grâce à l'image, la poésie est en mesure de rendre la vie intérieure de l'homme, et l'idée guide la composition de l'œuvre. Le poète, peintre de l'invisible émotion, satisfait à sa tâche par une composition en touches évocatrices, qui laissent subsister l'imprécis et le vague en des visions de rêve. Il s'approche ainsi des techniques de la peinture impressionniste et s'oppose à la description naturaliste, autant qu'à une interprétation de l'être humain conduit par ses instincts. Pour Ernest Raynaud, le mouvement symboliste s'élève très nettement contre une vision de l'homme issue du darwinisme, mise en scène par le roman naturaliste :

« A l'école du document humain, pour qui la psychologie n'était que le jeu de l'instinct, devait succéder un art de rêve, tout en délicatesse et en nuances. Les esprits saturés de naturalisme sentaient naître un besoin d'idéal. La vie ne leur apparaissait pas comme une banale succession de faits divers, mais comme un plan magique et ordonné où chaque geste inscrit un symbole. Le sens du mystère s'éveillait dans les âmes. »²⁴⁶

²⁴² *Ibid.*, p. 149.

²⁴³ Albert MOCKEL, « La littérature des images », *La Wallonie*, t. 1, 1887.

²⁴⁴ Ernest RAYNAUD, *La Mêlée symboliste*, La Renaissance du Livre, Paris 1929, p. 105.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

Contre la conception de l'homme animal ou mécanique, déduite des expériences neurologiques²⁴⁷, le poète symboliste revendique la complexité psychique. Contre l'avalissement de la vie quotidienne, dépeinte dans les couleurs les plus sombres par les œuvres naturalistes, il affirme l'idéalisme d'une métaphysique qui transcende la réalité objective. Contre un scientisme forcené, il se fait le chantre du mystère.

L'esthétique symboliste s'édifie sur l'exigence de la beauté, traduction de l'idéal et garantie de vérité et d'éthique. Le « Credo poétique » de Stuart Merrill, publié dans l'*Ermitage* en 1893, l'un des textes fondateurs du mouvement, définit cette exigence de la poésie²⁴⁸. La forme idéale du symbolisme est la poésie lyrique qui combine parole, musique et image dans un effort de suggestion. Par là, elle s'avère proche du langage du rêve. Et Stuart Merrill affirme : « La poésie étant à la fois Verbe et Musique, est merveilleusement apte à cette suggestion d'un infini qui n'est souvent que de l'indéfini. Par le verbe, elle dit et pense, par la musique, elle chante et rêve »²⁴⁹. Cette définition révèle l'ambition du poète symboliste de produire l'œuvre par excellence, synthèse de tous les arts.

L'œuvre poétique sera conçue comme une partition musicale. Ainsi Mallarmé veut « reprendre à la musique son bien » et René Ghil s'appuie sur les idées illustrées par Rimbaud dans les célèbres poèmes « Alchimie du Verbe » et « Voyelles », pour affirmer dans la première édition de son *Traité du Verbe*, en 1885, la priorité de la sonorité en tant que première expression de la vie émotive et psychique de l'homme : « Le Poème devient ainsi un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul : musique de mots évocateurs, d'images colorées, sans dommage pour les idées, [...] »²⁵⁰. Dans une réplique adressée à Sully Prudhomme, René Ghil soutient le rapport étroit entre une action liée à l'émotion et l'expression phonétique. La figuration, étroitement liée à la signification, n'intervient que dans un deuxième temps : « Alors ? Il ignore la triple action qui préside à l'origine du langage : action émotive, d'où phonétique, puis de figuration et de signification... »²⁵¹.

²⁴⁷ Les lectures en neurophysiologie de Ribot et les expériences publiques pratiquées par Charcot à la Salpêtrière jouissent d'une grande popularité en cette fin de siècle. Elles font découvrir un mécanisme psychique réduit aux problèmes de la physiologie de l'homme.

²⁴⁸ Stuart MERRILL, cité par Michel DECAUDIN, *La Crise des Valeurs Symbolistes*, op. cit., p. 22.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ René GHIL, cité par Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, op. cit., p. 132.

²⁵¹ René GHIL, *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Crès, Paris 1923, p. 292.

L'image est antérieure à la pensée, rappelle Svend Johansen dans son étude *Le Symbolisme*²⁵². La poésie va naturellement de l'image vers l'idée. Selon John Andrew Frey, le symbolisme réorganise une vision visant au-delà de la raison discursive²⁵³. A la suite de Rimbaud, le poète s'exerce à devenir « voyant » ; il retranscrit cette vision (hallucination ou rêve éveillé) dans son œuvre. La poésie de Baudelaire tend à « glorifier le culte des images »²⁵⁴. En tant que critique d'art, Baudelaire se pose en défenseur de l'œuvre de Delacroix, dont il ressent la fascination. La poésie s'imprègne de peinture. La conscience poétique se meut dans un monde d'images, des titres comme *Le Livre d'Images* de Gustave Kahn, ou *Images tendres et merveilleuses* de A.F. Hérold, sont autant de volontés affichées d'atteindre au visuel.

b) La découverte des correspondances entre les arts : peinture et littérature

L'action de la peinture impressionniste sur l'évolution de la littérature symboliste n'est plus à démontrer. Les poètes ont fréquenté les expositions et les ateliers de ces peintres dont les techniques possédaient des affinités évidentes avec leurs aspirations intimes.

Réaction au réalisme, l'impressionnisme en peinture, dans son effort de perception et par suite de représentation de la réalité la plus adéquate possible, « mena à une analyse de plus en plus différenciée, jusqu'au moment où l'objet concret, but initial de la cognition, tend enfin à se dissoudre dans la multiplicité de ses aspects »²⁵⁵. La sensibilité affinée de l'artiste est la première condition d'une création qui se voue à une mimésis de la réalité à partir d'une perception nuancée, empreinte de la subjectivité de celui qui contemple et du moment de la contemplation. L'expression de cette perception passe par une recherche menée sur les couleurs, une perspective particulière et un effacement des contours. Il s'agit de saisir l'aspect fugitif des choses, selon l'éclairage et la disposition du spectateur. Selon Paul Hoffmann, l'impressionnisme conduit naturellement vers le symbolisme, « pour lequel la sensibilité et la technique

²⁵² Etude présentée par John Andrew FREY dans sa thèse *Motif Symbolism in the disciples of Mallarmé*, Catholic University of America Press, Washington D.C. 1957, p. 124.

²⁵³ *Ibid.*, p. XI.

²⁵⁴ Yves FLORENCE, « Critique et Création », BAUDELAIRE, *Ecrits pour l'Art*, t.1, Gallimard et Librairie Générale Française, Paris 1971, p. 11.

²⁵⁵ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, op. cit., p. 33 :

„führte zu immer differenzierterer Analyse, bis sich schließlich das ursprüngliche Ziel der Erkenntnis, der konkrete Gegenstand, in der Fülle seiner Aspekte aufzulösen begann.“ (Nous traduisons.)

impressionnistes (fragmentation de la réalité, absence, expression nuancée) forment la condition et le fondement de son art »²⁵⁶. De même Germain Bazin souligne la diversité du mouvement autour d'un « principe essentiel : chercher en la sensation visuelle la source originelle de la création »²⁵⁷.

L'évolution de la peinture se fera dans le sens d'une subjectivité toujours plus affirmée. Si la peinture impressionniste instaure une façon différente de voir la réalité tangible, au moyen d'une vision qui dépend de sensations diversifiées, celles-ci exigent une analyse et une décomposition de la réalité qui atteint l'identité du moi : « Le moi n'est plus une unité homogène, mais *un complexe de souvenirs, d'humeurs, d'émotions, liés à un corps particulier (le corps humain)* »²⁵⁸.

Au cours des années de formation du symbolisme, les visions impressionnistes d'une réalité nuancée vont se combiner à celles, toutes différentes, de la peinture préraphaélite, « seule peinture à tendance *idéiste* »²⁵⁹ et à la peinture romantique de Delacroix, Blake... La littérature symboliste s'inspire de cette constellation des arts plastiques contemporains et influence, à son tour, l'évolution de la peinture et de la musique. A l'inverse, la peinture symboliste est peinture littéraire, selon Georges Pillement :

« Contrairement à l'impressionnisme, mouvement essentiellement pictural, le symbolisme dans les arts plastiques est l'expressions visuelle d'un courant littéraire et intellectuel qui subit les influences les plus diverses. L'esthétique symboliste prend les formes les plus inattendues amenée, par les recherches qu'elle poursuit, à explorer les domaines jusqu'alors à peine effleurés : celui du rêve et de l'imaginaire, du fantastique et de l'irréel, de la magie et de l'ésotérisme, du sommeil et de la mort. »²⁶⁰

Ce changement de sujet engendre des œuvres aussi différentes que celle de Gustave Moreau qui allie figures féminines richement parées et décors historiques composites inventés, de Puvis de Chavannes avec ses évocations évanescents, de Gauguin, qui simplifie les formes et fait jouer des couleurs éclatantes, de Redon et ses visions oniriques. « La peinture symboliste doit donc s'abstraire de la nature par voie de l'idée

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 35 :

« für den die impressionistische Sensibilität und Technik (Fragmentierung der Realität, Aussparung, Nuancierung) die Voraussetzung und Grundlage seiner Kunst bildet.“
(Nous traduisons.)

²⁵⁷ Germain BAZIN, *L'Univers Impressionniste*, Somogy, Paris 1981, p. 9.

²⁵⁸ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, op. cit., p. 34 cite la théorie de la connaissance sensualiste du philosophe Ernst Mach (Jena 1886) :

„Das Ich ist keine homogene Einheit, sondern ein *an einen besonderen Körper (den Leib) gebundener Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen.*“ (Nous traduisons.)

²⁵⁹ Germain BAZIN, *L'Univers Impressionniste*, op. cit., p. 156.

²⁶⁰ Georges PILLEMENT, « Peinture, Gravure, Sculpture », *Encyclopédie du Symbolisme*, op. cit., p. 29.

pure », note G. Bazin²⁶¹. Albert Aurier donne à cette nouvelle esthétique sa définition dans le *Mercure de France* de 1891 :

« L'œuvre d'art, dit-il, devra être :

1. *idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée ;
2. *symboliste*, puisqu'elle exprimera cette idée en formes ;
3. *synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension général ;
4. *subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe perçu par le sujet ;
5. (C'est une conséquence) *décorative*, car la peinture décorative proprement dite [...] n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjective, synthétique, symboliste et idéiste.

Mais l'artiste, [...], ne serait qu'un savant, s'il n'était pourvu des dons *d'émotivité*... »²⁶².

Néanmoins, les moyens des arts plastiques ne sont pas ceux de la littérature qui façonne un autre support. Pour rendre une réalité sensible, le poète doit s'appuyer sur des puissances évocatrices qui provoquent la formation d'une image mentale, équivalente à l'image ophtalmologique. Le poète se sert du langage « en spéculant sur ses propriétés sensibles », expliquait Philippe van Tieghem²⁶³. Dans son étude sur la poésie de Mallarmé, Albert Thibaudet fait ressortir les trois réalités de l'image poétique : « l'image sous son aspect de représentation, l'image écrite sous sa forme de métaphore, l'image construite en une figure d'art complexe et complète »²⁶⁴.

La transposition d'une réalité tangible ou psychique sur une surface plane par le moyen du dessin et de la couleur suppose la perception d'une analogie entre l'objet et son image. Celle de cette même réalité en mots se fonde sur l'expérience humaine qui associe, selon un consensus social, tel son et tel graphisme à telle réalité objective, reconnaissant en lui une réduction du fait réel en l'abstraction d'un support différent. La charge émotive et les associations sensibles sont sauvegardées par la mémoire. Pour le poète symboliste, qui veut faire vivre une réalité spirituelle, il s'agit de l'abstraire de la réalité objective du langage et, selon les mots d'Albert-Marie Schmidt, « d'employer au mieux la puissance évocatoire des mots »²⁶⁵. Le caractère métaphorique des mots permet de passer d'un niveau de l'expérience humaine à tous les autres. En cela, les possibilités qui s'ouvrent à la création poétique dépassent les limites de la peinture.

²⁶¹ G. BAZIN, *L'Univers Impressionniste*, op. cit., p. 156.

²⁶² Albert AURIER, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, mars 1891, p. 162-163, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051454/f163.image>

²⁶³ Philippe VAN TIEGHEM, *Dictionnaire des Littératures*, Quadrige, PUF, 2nd éd., Paris 1984, p. 3807.

²⁶⁴ Albert THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, NRF, Gallimard, Paris 1926, p. 184.

²⁶⁵ Albert-Marie SCHMIDT, *La Littérature symboliste*, PUF, Paris 1966, p. 56.

Fort de sa perception analogique depuis Baudelaire, le symbolisme proclame la synthèse de tous les arts. Il la réalise par l'association des artistes (peintres, musiciens) à l'œuvre littéraire. Cependant, la tentation de l'œuvre poétique totale qui conjugue verbe, image et musique domine les esprits.

L'union de poésie et peinture est déjà une préoccupation des préraphaélites. Pour Dante-Gabriel Rossetti, « écrire vise [...] à supprimer la différence entre la parole et l'image »²⁶⁶. Ainsi, il a laissé non seulement une œuvre picturale connue, mais également une œuvre poétique, qui accompagne ses tableaux. La peinture préraphaélite se veut langage, ce qui lui vaut d'être qualifiée de « littéraire »²⁶⁷. Procédant par une minutieuse reproduction du modèle (paysage ou figure humaine), suivant l'exigence de précision des peintres romantiques, reformulée par Ruskin, le préraphaélite dote son tableau d'une valeur allégorique ou symbolique par le choix des accessoires, la composition ou l'expression du visage et du geste, associés à la couleur. Il refuse les affres du romantisme (l'obsession de la chute, le satanisme) pour une vision angélique (créée chez Rossetti autour d'un certain type féminin) et un paganisme serein.

Là où l'impressionnisme apporte une perception nuancée du monde sensible, condition d'une transposition d'états d'âme et d'une création d'atmosphère traduites par des images évanescentes, l'art préraphaélite propose la clarté de formes imitées de la réalité, mais transposées dans un contexte légendaire, voire mythique, peuplé de personnages plongés dans « un état extatique », « une sorte de transe glacée »²⁶⁸ qui vise l'expression d'un au-delà de la représentation. Germain Bazin suppose une influence de la peinture préraphaélite sur le peintre symboliste Gustave Moreau, qu'il date de l'Exposition Universelle de 1855.

L'art préraphaélite répond à l'appel de William Blake²⁶⁹ par une quête du sens de l'existence qu'il tente de découvrir dans une interrogation des rapports au monde objectifs, dans des images de pérennité. Ainsi faut-il comprendre ces mots de Millais qui précèdent de cinq ans la création du tableau *Feuilles d'Automne* :

²⁶⁶ Dante-Gabriel ROSSETTI, cité et traduit dans Robert L. DELEVOYE., *Le Symbolisme*, Skira, Genève, 2nd éd. 1982, p. 33.

²⁶⁷ Qualificatif que rejette José PIERRE, *L'Univers symboliste*, *op. cit.*, p. 102 pour son emploi limitatif.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

²⁶⁹ Robert L. DELEVOYE., *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 182 :

« Il est vrai qu'au début du siècle Blake avait déclaré d'avoir *la tâche considérable d'ouvrir les yeux immortels de l'homme vers l'intérieur, vers le monde de la réflexion, vers l'Eternité...* ».

Robert Delevoy fait remarquer que Rossetti avait en sa possession un manuscrit illustré de Blake (*ibid.*, p. 32).

« Existe-t-il une sensation plus délicieuse que celle qu'éveille l'odeur des feuilles sèches que l'on brûle ? Pour moi, il n'y a rien qui m'apporte de plus doux souvenirs des jours enfouis ; c'est l'encens offert au ciel par l'été qui s'éloigne ; et cela m'apporte l'heureuse assurance que le temps a apposé son sceau paisible sur tout ce qui s'est écoulé. »²⁷⁰

L'art est l'outil de cette recherche et l'œuvre achevée en est l'aboutissement. Dès lors, la sincérité de l'artiste qui s'exprime par un art « vrai » devient la première exigence. Or, l'art contemporain paraît ne pas remplir cette condition essentielle et le peintre, à la recherche de modèles de références, se tourne naturellement vers le passé, ainsi William Hunt sur le choix de la période :

« Ni alors ni plus tard nous n'affirmâmes toutefois qu'il n'y a pas eu d'art bon et bien portant après Raphaël, mais il nous parut que l'art avait été dans la suite si souvent corrompu que c'était seulement dans les œuvres primitives que nous pouvions trouver en toute assurance une santé parfaite. »²⁷¹

L'exécution d'œuvres à inspiration mythique prend une signification autre, loin de la mode néo-classique qui célèbre l'art de l'antiquité gréco-latine pour la simple beauté de ses formes.

L'art symboliste pousse la recherche plus loin. La poésie symboliste se définit dans l'effort de parvenir à la connaissance. Par le biais de l'investigation de la réalité de l'homme, de son existence dans un monde objectif, elle tend vers la transposition du fait spirituel. Partant de l'axiome de la double réalité physique et spirituelle de l'être humain, son but affirmé est de réintégrer celle-ci dans celle-là. La pensée analogique sera la voie par laquelle le poète redécouvrira les rapports entre ces deux mondes. Son chemin l'amène vers l'intérieur de la psyché, transcendance vers un absolu – celui de Kant ou celui, infini, de Hegel. Pour Philippe van Tieghem,

« le symbolisme se caractérise en ce qu'il ne conçoit la poésie ni comme une exaltation du moi, ni comme un refuge ouvert aux contemplatifs épris de la beauté, mais comme un mode intuitif de connaissance, une expérience de l'absolu. L'idéalisme dont il se réclame n'est pas d'ordre moral, mais métaphysique. »²⁷²

Conformément à la conviction de Bergson, qui voit en l'intuition une « *donnée immédiate de la conscience* »²⁷³ et donc un mode de connaissance, l'art qui naît de l'intuition de l'artiste acquiert une nouvelle dignité. L'intuition guide l'aperception qui tend à s'exprimer par des images composées, transposées en langage. D'où naît la

²⁷⁰ MILLAIS cité par William Hunt, trad. in : José PIERRE, *L'Univers symboliste*, op. cit., p. 101.

²⁷¹ William H HUNT, *ibid.*, p. 93.

²⁷² Philippe VAN TIEGHEM, *Dictionnaire des Littératures*, op. cit., p. 3807.

²⁷³ BERGSON cité et traduit dans Robert L DELEVOY., *Le Symbolisme*, op. cit., p. 179.

conception d'une autonomie des images et des mots en mouvement vers la constitution de complexes signifiants.

La poésie symboliste offre le moyen d'accéder à la connaissance et le mode de sa transmission. Le langage sert d'« instrument de détection »²⁷⁴ des rapports entre une double réalité objective et spirituelle, fractionnée d'une part en éléments sensoriels, et d'autre part en esprit, imagination, émotion et âme.

3. La fonction de l'image mythique : du symbole à l'image mythique

Saisir la multiplicité des interactions ne pouvait se faire que par le biais d'un support capable de contenir toutes les facettes de la réalité : l'expression symbolique répond seule au critère paradoxal de la multiplicité dans l'unité. Dans un article paru en 1891 dans la *Revue des deux Mondes*, Ferdinand Brunetière fait l'apologie du symbole, signalant son omniprésence et sa réalité pluridimensionnelle sensorielle, mythique, idéale, intellectuelle et émotionnelle :

« Or le symbole est plus riche que la comparaison et l'allégorie : il exprime au moins trois choses ensemble et souvent davantage : il est image, il est légende, il est idée ; et la pensée, le sentiment, les sens y trouvent également leur compte.' Dans cette complexité est la puissance, la beauté, la profondeur du symbole : il relie l'homme à la nature, et tous les deux à leur principe caché. »²⁷⁵

Dans sa thèse *Motif Symbolism in the disciples of Mallarmé*, John Andrew Frey retrace l'évolution de la technique symboliste, de l'image simple vers le symbole. La volonté de décrire l'invisible vie intérieure, le principe de l'unité de l'œuvre déterminent l'utilisation de l'image dans la littérature. Une première approche technique consiste à sauvegarder l'intégralité de l'image par les moyens de la comparaison, de la multiplication des images dispersées, de la combinaison d'images disparates. Un effort est fait sur l'harmonie verbale. Les vieilles formes poétiques musicales reviennent à l'honneur : rondeaux, ballades... Un autre procédé réside dans l'usage de la personnification, qui débouche souvent sur l'allégorie, et sera soutenue par la synesthésie. Cependant, tous ces procédés ne procurent qu'une unité extérieure.

²⁷⁴ Philippe VAN TIEGHEM, *Dictionnaire des Littératures*, op. cit., p 3807.

²⁷⁵ Guy MICHAUD, *Message du Symbolisme*, op. cit., p. 398, cite Ferdinand BRUNETIERE.

C'est par un travail sur l'image elle-même que le symbolisme réalise une union intime. Similitude et métaphore créent l'unité des images par la domination d'un élément sur l'autre et jusqu'à l'effacement de celui-ci. Grâce à un dénominateur commun, des images distinctes peuvent se trouver associées. L'analogie les rapproche pour les rendre inséparables. Enfin, une image composite peut déceler deux images différentes.

Le caractère symbolique d'une image se construit ainsi sur trois critères : la synthèse, la métamorphose et l'ambiguïté. La constitution du symbole est soutenue par un travail sur la syntaxe. A partir de ce processus complexe, le poète symboliste atteint à ce que J.A. Frey désigne comme « symbole-motif », accomplissement de l'art littéraire. Sous la direction du motif, l'image acquiert valeur symbolique²⁷⁶.

Ces considérations sur l'esthétique symboliste sont également applicables à l'utilisation de l'image mythique. Le syncrétisme des mythes et figures mythiques dans la littérature symboliste s'explique par le même désir d'union des contraires. Leur ambiguïté, les métamorphoses que le poète leur fait subir dans et par le texte, ou qu'ils font subir au texte à leur tour, relèvent de cette ambition.

La qualité mythique d'une œuvre qui ne révèle aucun rapport avec une image du mythe traditionnel est redevable de cette technique de l'union du multiple et du contradictoire. Car les mythes structurent l'œuvre, rappelle Guy Fontaine :

« Les mythes grecs structurent les œuvres de Friedrich Nietzsche (1844-1900), les mythes germaniques, celles de Wagner, les traditions hébraïques et chrétiennes *La Vie de Jésus*, 1863 d'Ernest Renan (1823-1892), les visions mythologiques, celles des symbolistes [...]. »²⁷⁷

Les images des poètes symbolistes, attachées à la fois aux domaines du sensible, de l'émotion et de l'esprit, trouvent dans le monde mythique leur principale source d'expression.

²⁷⁶ Voir John Andrew FREY, *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé*, op. cit.

²⁷⁷ Guy FONTAINE, « La Fin de Siècle. Littérature et Mythes », *Histoire de la Littérature européenne*, Hachette, Paris 1992, p. 716.

4. Le mythe dans l'art symboliste : une œuvre mythologique et mythique

La création symboliste cherche à revêtir le caractère sacré que détenait la poésie à ses origines. L'Art devient culte²⁷⁸ et la poésie, considérée comme l'art suprême, est existence absolue, « une existence au-delà de l'expérience », ou « expérience de l'absolu »²⁷⁹. L'élément mythique est un facteur indissociable de la littérature symboliste, il est déterminant dans la conception de la poésie et du rôle du poète. « La poésie symboliste n'est pas seule à appeler l'épithète de mythologique », rappelle Pierre Brunel, avant d'ajouter, « pourtant la poésie symboliste se distingue des autres à cet égard. Sa démarche est proprement mythique [...] »²⁸⁰.

La poésie symboliste est travail sur une vision qui est celle de la vie dans toute sa complexité, et avec ses mystères que la raison ne peut élucider. Cette vision est conçue dans sa relation à l'individu et à son niveau cosmique, en toute conscience du caractère subjectif d'une telle approche. Conscient des limites de sa tentative, le poète n'ambitionne guère une traduction claire de ce qui reste insondable, mais une évocation qui parle par elle-même et constitue la seule approche possible d'une réalité multiple dont seuls sont connus des éléments extérieurs.

Dès lors, l'expression symbolique s'impose. Observée sous des angles différents, une même figure paraît autre. Le symbole n'en fixe pas une face, mais les présente toutes. L'artiste symboliste, qui cherche à façonner une représentation complexe, a naturellement recours à l'expression mythique, traditionnelle ou nouvelle. Les figures mythiques émergent de l'inconscient poétique, entraînant avec elles un large champ sémantique, leur charge émotionnelle et intellectuelle. Toutefois, perpétuellement insatisfait d'une évocation qu'il ressent comme insuffisante, Mallarmé retravaille son œuvre, projection de sa vision, tout au long de sa vie.

L'image en la parole, moyen d'expression et matière première du poète, fait l'objet d'un effort de purification par lequel on fait ressortir sa valeur indicelle. L'artiste dégage le mot, et donc l'image qu'il évoque, de l'utilisation communément limitative et du lest accumulé qui les a fait dévier de leur signification originelle. Il remonte ainsi à l'état premier, métaphorique, du langage et à l'œuvre première,

²⁷⁸ Cf. les manifestations de la Rose-Croix inspirées par Péladan.

²⁷⁹ Cf. Andrew FREY, *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé*, op. cit., p. 137-138 et Paul VAN TIEGHEM, *Dictionnaire des littératures*, op. cit., p. 3807.

mythique, de l'homme, une forme plus appropriée du discours qu'il tient sur lui-même. Ces créations satisfont à toutes les exigences de la poésie symboliste : beauté, émotion, idée, transcendance, exprimées dans un langage symbolique, par le biais de l'image sensorielle.

La recherche de la vérité première qui sous-tend l'existence, et de sa cristallisation qui la rend accessible, lie la tentative symboliste au domaine du religieux et de la philosophie. Guy Michaud définit le symbolisme comme « un effort de retrouver la *doctrine traditionnelle*, celle qui est à la base de toutes les philosophies antiques et des grandes religions et dont les échos affaiblis sont parvenus jusqu'à lui »²⁸¹. Ces « échos affaiblis » sont les mythes et légendes que les peuples ont conservés durant des millénaires, preuve de la permanence de leur sens. Le retour vers les traditions est encore une tentative de redécouvrir leur magie – force créatrice ou incantatoire dont se sont servis les mages et prêtres des religions anciennes – et le mystère des livres sacrés, révélations de vérités cachées. Ainsi, la tentation de l'ésotérisme et de l'occultisme trouve de nombreux adeptes dans les milieux symbolistes²⁸². Le poète approche son art avec la solennité du prêtre, la poésie devient religion ouverte aux seuls initiés. Au-delà de la caricature des cérémonies d'un Péladan, il convient de rappeler les articles de prose de Mallarmé²⁸³ et l'atmosphère de dévotion qui règne dans le cercle des mardis, imités plus tard lors des soirées de rencontre avec Stefan George.

On a parlé du maniérisme de l'imagerie symboliste et, si ce qualificatif paraît plutôt propre à l'art décadent, il faut néanmoins constater avec Henri Peyre :

« Les poètes de 1885 fuyaient la brutalité de la vie quotidienne et la trop exigeante peinture de la chair féminine qui risquerait de les distraire de leur rêve. De blondes princesses, des infantes en voiles blancs et robes de parade, quelques chastes nymphes, des damoiselles élues perchées sur quelque balcon céleste traversaient leur vision. »²⁸⁴

Certes, on découvre des constantes, voire une imagerie, dans les œuvres symbolistes. Mais si le côté « rêve et évanescence » imprègne les pièces de Maeterlinck, il ne rend pas justice à la diversité de l'expression symboliste. L'ouverture du rêve, image onirique, au mythe et à l'image traditionnelle, est celle de la sphère personnelle à la

²⁸⁰ Pierre BRUNEL, « L'« Au-Delà » et l'« En-Deça » », *op. cit.*, p. 16.

²⁸¹ Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, Paris 1961, p. 709. (G. Michaud souligne.)

²⁸² Sur la place de l'ésotérisme et de l'occultisme dans la littérature symboliste, voir : Alain MERCIER, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste 1870-1914*, Nizet, Paris 1969.

²⁸³ Cf. « L'Art pour tous », « Solennité », « Magie ».

²⁸⁴ Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le symbolisme*, PUF, Paris 1974, p. 167.

sphère collective²⁸⁵. Les images mythiques du symbolisme correspondent à une variété très hétérogène de mythes, empruntés à toutes les traditions de l'Europe et du plus lointain Orient. À côté de figures contemplatives, tel Narcisse ou Hamlet, se dressent des personnages comme Salomé, Hélène, Pan, qui agissent sur les événements de la cité. Le flou des brumes est dispersé par le soleil et l'éclat des bijoux. C'est l'idée de Guy Michaud, lorsqu'il définit l'image symboliste comme une composition de traits décadents et wagnériens :

« Si les symbolistes héritent souvent des brumes et des forêts décadentes, ils héritent bien plus encore du décor de Wagner. C'est toujours le Moyen-Âge, mais les héros casqués y voisinent avec de belles princesses, les chevaux avec les cygnes. On n'entend plus seulement la voix grêle des violons et des flûtes, ce sont les orgues, les orchestres, les symphonies. À l'instar de la *quincaillerie* wagnérienne, tout n'est que cliquetis, miroitement, splendeur, éblouissement. Dans les poèmes au goût symboliste, il semble qu'il n'y ait plus que de l'or : casques et glaives, bijoux de toute espèce et, par-dessus tout, le soleil. »²⁸⁶

Le choix des symbolistes dans l'immense vivier à leur disposition est celui des mythes ambigus, car seuls ces mythes répondent à l'exigence d'une création qui place le symbole au cœur de l'expérience poétique. « Le mythe ne sera symbolique, à proprement parler, que s'il est porteur de plusieurs significations possibles, et le lieu du mystère »²⁸⁷, explique Pierre Brunel. Lorsque l'ambiguïté s'installe comme le résultat du syncrétisme des personnages mythiques, on y décèle souvent la main du poète :

« Tantôt la figure mythique naît de la collusion de deux natures : faunes, chimères, sphinx, androgynes... Tantôt une même figure apparaît et disparaît dans le halo de ses significations multiples : telle Salomé, [...]. Tantôt elle mêle les caractéristiques d'autres figures mythiques et devient alors le carrefour de tendances contraires – la Salomé-Artémis de Mallarmé (Hérodiade) ou de Laforgue [...] s'opposant à la "Salomé des instincts" de Milosz, à la Bacchante en délire d'Oscar Wilde ou de Richard Strauss, de Kasprovicz ou de Hermann Sudermann. »²⁸⁸

La liste des figures mythiques qui jouissent d'une faveur particulière, comporte, outre les noms déjà cités, ceux d'Orphée et d'Ossian, symboles parfaits de l'expérience poétique et masques du poète.

²⁸⁵ Cf. Pierre KAUFMANN, *op. cit.*, p. 738.

²⁸⁶ Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, *op. cit.*, p. 404-405.

La *Demoiselle élue* renvoie bien sûr au célèbre tableau du préraphaélite Rossetti *La Damoiselle élue* (à partir de 1865) et à son poème homonyme.

²⁸⁷ Pierre BRUNEL, « Littérature », *Encyclopédie du Symbolisme*, *op. cit.*, p. 157.

²⁸⁸ Pierre BRUNEL, « L'« Au-Delà » et l'« En-Deçà » », *op. cit.*, p. 22.

a) Des points de vue symbolistes : variation autour du mythe

Les symbolistes se sont expliqués eux-mêmes à de nombreuses reprises sur la fonction du mythe dans leur création. L'année 1886, année de rupture avec l'art des décadents, produit de multiples manifestes littéraires qui, dans l'effort de dessiner une esthétique proprement symboliste, accordent une place importante à l'élément mythique.

On pense, bien sûr, au célèbre article de Jean Moréas « Un Manifeste littéraire » publié par *Le Figaro* du 18 septembre 1886. Moréas s'attache à la liberté de l'artiste dans l'expression mythique du roman « symbolique ». Il proclame, de façon quelque peu ésotérique, le droit à un maniement libre de l'image mythique et à l'invention selon la vision personnelle du poète ou son fantasme :

« Tantôt de mythiques fantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Béal, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes mixolydiens des barbitons et des octocordes. [...] le roman symbolique, impressionniste édifiera son œuvre de déformation subjective [...] »²⁸⁹.

Gustave Kahn signale, dans un article de *La Vogue* du 28 septembre 1886, le retour de la littérature contemporaine aux racines de la langue comme une réponse au retour « des imaginations vers l'épique et le merveilleux »²⁹⁰. Mythe et rêve sont considérés comme presque synonymes ; en tout cas, ils répondent à un effort de détacher le symbole ou « extériorisation de l'Idée »²⁹¹. Le mythe est moyen d'expression qui donne une figuration à un sens préétabli et préexistant :

« Pour la matière des œuvres, las du quotidien, du coudoyé et de l'obligatoire contemporain, nous voulons placer en quelque époque ou même en plein rêve (*le rêve étant indistinct de la vie*) le développement du symbole »²⁹².

Dans un article de *L'Art moderne* du 12 septembre 1886, le poète belge Emile Verhaeren découvre dans le mythe la meilleure expression de l'émotion, universellement intelligible, car liée au souvenir :

« L'expression violente du cœur a été donnée par le Romantisme, l'expression raffinée, discrète, rare de ce même cœur, voilà le rêve, doit être produite à son tour. Et se seront les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses et les légendes et les épopées qui nous serviront à nous faire comprendre. Ce seront eux parce qu'ils s'imposent avec le

²⁸⁹ Cité par R.L. DELEVOY, *Le Symbolisme*, op cit., p. 71.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

despotisme du souvenir, avec le grandissement séculaire et que nous nous voyons mieux à travers la transparence de leur mythe. »²⁹³

Au-delà des millénaires, le mythe offre une image symbolique des mouvements de l'âme. Pour Verhaeren, le récit mythique fournit un langage et des moyens d'identification qui permettent d'analyser et de comprendre l'homme contemporain :

« Un recul formidable de l'imagination vers le passé, une enquête scientifique énorme et des passions inédites vers un surnaturel vague et encore indéfini nous ont poussé à incarner dans un symbolisme étrange qui traduit l'âme contemporaine comme le symbolisme antique interprétait l'âme d'autrefois. Seulement nous n'y mettons point notre foi et nos croyances, nous y mettons au contraire nos doutes, nos affres, nos ennuis, nos vices, nos désespoirs et probablement nos agonies. »²⁹⁴

L'homme moderne a perdu sa foi et évolue désormais dans un monde sans dieu, sans consolation religieuse, sans référence éthique. Par le biais du mythe, il ne s'élève plus vers une transcendance divine, mais descend dans les abîmes de son moi – descente salutaire, puisqu'elle conduit à la connaissance de soi. Verhaeren est très proche d'une interprétation psychologique du mythe, comme Freud la proposera au tournant du siècle. Dans *Le grand Secret*, Maurice Maeterlinck témoigne de la diffusion de l'idée d'inconscient dans les milieux symbolistes : « Nous savions tous qu'une partie très importante de notre personnalité était ensevelie dans les ténèbres de l'inconscience ou de la subconscience »²⁹⁵.

Le livre d'Edouard Schuré, *Les Grands Initiés* (1889), reprend la théorie de la vérité fondamentale des mythes. Il s'agit d'extraire des textes archaïques la vérité, telle que l'ont atteinte et déposée les peuples anciens :

« Oui, cette pensée s'impose : ou la vérité est à jamais inaccessible à l'homme, ou elle a été possédée dans une large mesure par les plus grands sages et les premiers initiateurs de la terre. Elle se trouve donc au fond de toutes les grandes religions et dans les livres sacrés de tous les peuples. »²⁹⁶

A la recherche de réponses, l'ésotérisme offre une autre voie aux artistes en quête d'une nouvelle spiritualité. L'année précédent la publication de l'ouvrage d'Edouard Schuré, Charles Morice, dans *Demain. Question d'Esthétique*, avait défendu l'intérêt des symbolistes pour le mythe en ces termes :

²⁹³ Emile VERHAEREN, *Art moderne*, 12/09/1886, extrait dans Robert L DELEVOY., *Le Symbolisme*, éditions Skira, Genève, 1982, p. 108.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

²⁹⁵ Maurice MAETERLINCK, *Le Grand Secret*, 1921, extrait cité dans Alain MERCIER, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste 1870–1914*, op. cit., p. 43.

²⁹⁶ Cité par Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p. 732.

« Ne leur reprochez pas trop, Monsieur, d'être des mystiques et de s'éprendre de l'ésotérisme des antiques théurgies. S'ils cherchent par-delà tout Evangile précis – à cette heure où tous les évangiles tombent en ruine – une religion qui satisfasse à la fois leur cœur et leur raison dans le fond commun de toutes les religions et de toutes les métaphysiques, dans le frisson du mystère, dont certaines questions ont toujours fait frémir l'humanité, dans les hiéroglyphes de l'ancienne Egypte, dans les grimoires de Paracelse et dans les médiations de Spinoza – ne les condamnez pas si vite – êtes-vous bien sûr qu'ils aient tort ? »²⁹⁷

Ce texte, adressé à Anatole France, explique la tentative symboliste de retrouver dans une synthèse des textes sacrés de toutes les religions une expression religieuse qui réponde à la perte de la foi chez l'homme moderne et fournisse une explication aux questions essentielles. Il lie intimement religion, philosophie, mystère et mythe.

Dans *La littérature de tout à l'heure* (1889) Charles Morice déclare encore :

« Les Religions, les Légendes, les Traditions, les Philosophies sont les plus évidentes émanations de l'Absolu vers nous et les plus incontestables récurrences de nos âmes vers l'Absolu, ce songe dont nous ne pouvons nous déprendre quoique nous ne puissions davantage le pénétrer. Eh bien, Philosophies, Traditions, Religions, Légendes sont les communes et seules sources de l'Art, de celui qui selon le précepte de Pythagore et de Platon, *ne chante que sur la lyre*. »²⁹⁸

L'art se rattache également à la sphère religieuse, philosophique et au fonds populaire. En se référant à la notion d'« Absolu », Morice refuse une terminologie religieuse, préférant une abstraction plus philosophique et acceptable pour une mentalité sceptique qui répugne au surnaturel. Par l'allusion à la pensée de Platon, cet absolu tend à se confondre avec une autre formule favorite du symbolisme : l'idéal.

Le mythe apparaît en bout de chaîne chez Georges Vanor. Dans *L'Art symboliste* (1886), la pensée religieuse s'exprime par le symbole qui donne naissance au culte et au mythe :

« L'origine du symbole, fils de la religion, remonte aux spéculations des prêtres zoroastriens qui symbolisèrent le monde par un œuf plein de génies bienfaisants et malfaisants, et des mystagogues du temple de Thèbes qui pensèrent que dans l'œuf cosmique, Osiris enferma douze pyramides blanches et douze pyramides noires, emblèmes de la promiscuité du pur et de l'impur, de la lumière et des ténèbres. [...] Et jusqu'à nos jours chaque religion revêtit de symboles les idées primordiales de son culte »²⁹⁹.

²⁹⁷ Charles MORICE, *Demain. Question d'esthétique*, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, Paris 1888, p. 25-26. Consultable sur : gallica.bnf.fr.

²⁹⁸ Charles MORICE, *La littérature de tout à l'heure*, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, Paris 1889, p. 31. C. Morice souligne. (Consultable sur : gallica.bnf.fr)

²⁹⁹ Georges VANOR, *L'Art symboliste*, 1886, cité par Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p. 745.

Dans *Poètes d'aujourd'hui*, H. de Régner, soucieux de dégager l'usage particulier du mythe entrepris par la littérature symboliste, le démarque du romantisme et du Parnasse, de Hugo et de Leconte de Lisle qui

« prennent et utilisent la Légende et le Mythe dans leur beauté plastique et leur réalité supérieure. Ils la racontent ou la décrivent. Ils se font les volontaires contemporains de ce passé fabuleux. Ce sont pour eux des anecdotes grandioses et séculaires. Les Dieux et les Héros demeurent pour eux des personnages du passé, à demi historiques, personnages d'une histoire sans doute merveilleuse, qui est celle d'un monde plus beau, plus grand, plus pittoresque par l'éloignement et la distance où il est du nôtre. »³⁰⁰

La conception symboliste se forme en opposition à une théorie du mythe teintée d'évhémérisme, à une attitude nostalgique tournée vers le passé et au style descriptif et narratif qui sont la marque des poètes parnassiens. Henri de Régner prône sa valeur symbolique :

« Les Poètes d'aujourd'hui ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal ; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un mythe est la coque sonore d'une idée. Cette faveur de la Légende et du Mythe fut donc une conséquence naturelle de la préoccupation d'exprimer symboliquement des idées qui a valu aux poètes d'aujourd'hui le nom sous lequel on les désigna. »³⁰¹

Mythe et symbole sont identifiés comme des produits de l'esprit humain à la recherche de son dépassement. D'où cette définition du symbole comme « le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, comprennent l'emblème et l'allégorie »³⁰². Etroitement lié à l'image, il vise au-delà : « Il est la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'Idée »³⁰³. Le symbole réalise ainsi l'union entre le monde objectif et l'univers de l'esprit. Il est « une comparaison et une identité de l'abstrait au concret, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont il faut rétablir la liaison »³⁰⁴.

A toute idée correspond une multiplicité de symboles ; la tâche du poète consiste à revêtir du symbole adéquat l'idée qui s'impose à lui. H. de Régner cite deux « réservoirs » auxquels peut puiser le poète : la nature et le mythe.

« Les Légendes et les Mythes ont été, de tous temps, en faveur chez les poètes, chez ceux d'autrefois comme chez ceux d'aujourd'hui. Le Mythe et la Légende n'offrent-ils pas des

³⁰⁰ Henri de REGNIER, *Poètes d'aujourd'hui*, cité par Guy MICHAUD, *op. cit.*, p. 755.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p.754.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p.755.

images transfigurées et grandies de l'Homme et de la Vie ? Ne constituent-ils pas une sorte de réalité idéale où l'humanité aime à se représenter à ses propres yeux ? »³⁰⁵.

Les poètes ont recours au mythe pour sa teneur en images, représentations idéalisées de l'homme et de son existence, projections de ses désirs de grandeur et d'immortalité. Par conséquent, ce paragraphe insinue le caractère fictif des traditions mythiques. Il faut remarquer qu'Henri de Régnier a appauvri sensiblement la multiple signification du symbole et du mythe, et que sous cet angle, sa définition ne peut être considérée comme caractéristique de l'ensemble du mouvement.

Sous le pseudonyme « Saint Antoine », Henri Mazel, dans « Qu'est-ce que le Symbolisme » (1894), va dans le même sens, lorsqu'il traite de la trilogie symbole, mythe, allégorie sous leur commune qualité d'image :

« Elargissons encore l'idée du symbole en lui adjoignant ses dérivés, le mythe et l'allégorie; nous arriverons à l'actuelle poésie symboliste. Le mythe et l'allégorie ne sont que des symboles continués, mais pas de la même façon, ce qu'il importe de préciser. Le mythe n'est pas seulement un trait fabuleux concernant les divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées, c'est avant tout un récit à double sens, le trait fabuleux n'étant que la figuration transposée, soit d'un événement historique, soit d'une théorie cosmogonique ou théologique; [...]. Si ce double sens manquait, il n'y aurait plus mythe, mais légende; [...].

Mais l'allégorie aussi a un double sens, et il importe de la distinguer du mythe. Le mythe trouve sa fin en lui-même, tandis que l'allégorie s'impose un but étranger. Le mythe s'adresse à l'âme plus qu'à l'intelligence, il émeut au lieu de convaincre, se dérobe au lieu d'éveiller la curiosité; il naît en quelque sorte spontanément sous l'influence de l'esprit religieux.

Au contraire l'allégorie est toujours didactique; son double sens n'est que voile de coquetterie; elle n'est point spontanée mais réfléchie, voulue, fille du raisonnement et non de l'inspiration, s'adressant à la pensée plus qu'au sentiment. Le mythe produit des épopées ou des chants lyriques; l'allégorie produit des apologies ou des paraboles.

Donc : le mythe est de nature religieuse; l'allégorie de nature morale, le symbole actuel de nature esthétique »³⁰⁶.

Après avoir jugé que l'« actuel symbole est plus voisin du mythe que de l'allégorie »³⁰⁷, il conclut sur cette définition du symbolisme : « forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens, c'est-à-dire mythiques et allégoriques »³⁰⁸.

Le mouvement symboliste est considéré comme une réaction contre les tendances réalistes, réaction qui pousse l'art « vers les sujets de rêve et de légende »³⁰⁹.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Henri MAZEL / SAINT ANTOINE, « Qu'est-ce que le Symbolisme », *L'Ermitage*, vol. VIII, 1894, p. 333, disponible sur : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-15562&I=382&M=tdm>

³⁰⁷ Henri MAZEL, *ibid.*,.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

L'artiste cherche « à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s'inspirant d'idées philosophiques et religieuses »³¹⁰. La création mythique du symbolisme n'est pas une ontogenèse, mais une reprise de sujets traditionnels et un travail sur la signification qui doit autant à la philosophie qu'à la religion.

Si Henri Mazel rejoint Henri de Régnier sur l'idée du double sens, il propose néanmoins une distinction qui rappelle le romantisme. L'allégorie est définie par la précision de l'idée et l'appel à l'intellect. Le symbole, par contre, est placé du côté de l'emploi allusif d'une image appelant une approche émotionnelle. Il recouvre une réalité tridimensionnelle : signe, idée et émotion³¹¹. Par là, il atteint à la pluralité des significations qui caractérise le symbole véritable.

Maurice Maeterlinck avance une théorie de deux catégories de symboles, construction de l'esprit poétique, ou émergence du subconscient :

« Oui, je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole à priori ; le symbole de *propos délibéré* ; il part d'abstractions et tâche de revêtir d'humanité ses abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *Second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Märchen aller Märchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc. »³¹².

Pour Maeterlinck, le symbole au sens fort dépasse toute volonté et tout effort conscient. Il naît à l'intérieur de l'œuvre même et l'entraîne au-delà. A quel point cet « au-delà » de la pensée du poète est proche de la création mythique ressort des exemples cités.

Là où Maeterlinck souligne le facteur inconscient, Albert Mockel porte l'accent sur le travail conscient du poète. Il fonde le symbole sur une vision intuitive de la réalité qui s'offre en une profusion d'images, dont le poète crée une synthèse : « Le symbole,

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Henri MAZEL / SAINT-ANTOINE, « Qu'est-ce que le symbolisme ? », *L'Ermitage*, vol. VIII, 1894, p. 332-333, disponible sur : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-15562&I=382&M=tdm>
« Marmontel a déjà dit : *le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée*. Eveiller, c'est le dire de Mallarmé : *Suggérer, voilà le rêve : c'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole*. Poursuivons : le mot suggérer a deux sens. D'abord ce sera éveiller, indiquer sans désigner. C'est l'allusion, et Mallarmé dit : *Je crois qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion*. En second lieu, ce sera : prolonger au plus loin une émotion. C'est en ce sens qu'on qualifiera une poésie de suggestive ; [...]. »

³¹² Maurice MAETERLINCK, « Réponse à l'enquête de Jules Huret », 1891, in Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition de D. Grojnowski, José Corti, Paris 1999, p. 154-155.

c'est l'interprétation de la nature, c'est la poursuite de la réalité au travers des images, du sens nouveau contenu par une image totale »³¹³.

L'absence de cohérence dans le discours symboliste autour de la notion de symbole est frappante. Elle annonce des attitudes différentes à l'égard du mythe, qui entraînent un maniement corrélatif. Formulées comme rapport d'adéquation entre symbole et mythe par Théodor de Wyzewa³¹⁴ ou en termes de filiation par Henri Mazel, deux grandes lignes déterminent alors sa fonction dans l'œuvre : l'emploi allégorique et l'emploi symbolique. A l'intérieur du premier groupe, qui, en une sorte de « sens unique »³¹⁵, enferme le mythe dans les limites d'une seule signification, Pierre Brunel distingue deux variétés : l'allégorie d'une idée ou l'allégorie du poète et de l'existence poétique.

L'usage allégorique a été qualifié par Andrew Frey comme l'apanage des symbolistes mineurs, seuls les grands poètes ayant pu réussir le symbole³¹⁶. Comme le propre du symbole est de ne pouvoir se réduire à une seule signification, toute réduction l'affaiblit dans son identité même. Il doit garder une ouverture vers de nouvelles significations, puisqu'il est expression de quelque chose que l'on ne peut saisir intégralement. Lui seul peut donner une impression de l'infinie variété des choses du monde ou de l'esprit, en tant qu'approche mais non traduction. « A travers le mythe, le véritable symbolisme appréhendera donc un mystère qui ne se découvre jamais tout à fait et qui devra n'être jamais détruit »³¹⁷, écrit P. Brunel, mystère que le poète tâche de faire parler³¹⁸.

La tentation d'une traduction restreinte est le résultat d'un besoin d'éclaircissement. Cependant, Paul Gorceix a montré à quel point l'esthétique symboliste, en cela continuatrice des œuvres fragmentaires du romantisme, introduit à la

³¹³ Albert MOCKEL, cité par Paul GORCEIX, « La Théorie belge du symbolisme », *RHLF*, Colin, Paris, mars/avril 1993, p. 215.

³¹⁴ Cf. Pierre BRUNEL, « L'« Au-delà » et l'« En-deçà » », *op. cit.*, p. 17.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁶ Andrew FREY, *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé*, *op. cit.*, p.138.

³¹⁷ Pierre BRUNEL, « L'« Au-delà » et l'« En-deçà » », *op. cit.*, p. 20.

³¹⁸ Emilie Carner-Noulet met en garde contre les suites désastreuses de la tendance des poètes symbolistes de comprendre le symbole comme le signe d'une idée bien précise :

« Si le symbole en soi est innocent, son signe est toujours néfaste, car il prouve, vieux comme le monde, que l'histoire du symbolisme est l'histoire des particularismes, des dévotions des ralliements, donc des séparations, des hostilités. »

Emilie CARNER-NOULET, « Les dangers du symbolisme », *Le Mouvement symboliste en littérature*, *op. cit.*, p. 245.

L'« accusation » – le terme est d'Emilie Carner-Noulet – du symbolisme nous paraît fondée sur une réduction regrettable.

théorie moderne de réception du texte. « Son rôle n'est pas de décrire, mais d'évoquer, de suggérer, de nous faire songer »³¹⁹, c'est ainsi qu'Albert Mockel avait résumé la tâche du poète. Dès lors, la multiplicité du sens est implicite à l'œuvre. La surimposition de mythes en une seule figure syncrétique, qui renvoie inévitablement à des niveaux différents et éventuellement à des traditions contradictoires³²⁰, en fournit une des voies.

Ajoutons toutefois que le mythe peut parfois remplir dans l'œuvre un rôle secondaire qui le diminue à une fonction simplement ornementale. Lyrisme descriptif, à la manière des Parnassiens, goût de l'arabesque, maniérisme comme phénomène de mode, effet de « name-dropping », caractérisent également certaines créations issues du milieu symboliste³²¹.

b) Vers un dépassement de l'imagerie mythique

La conception symboliste de l'image-symbole repose, comme l'a montré Paul Gorceix³²², sur une crise du langage. L'inadéquation de la parole à la pensée, reconnue par Mockel et Maeterlinck, mène Hofmannsthal au scepticisme extrême qui le conduit momentanément à abandonner sa création littéraire. Maeterlinck se déclare lui-même incapable de trouver l'expression de ce qu'il ressent au plus profond : « Je ne puis en parler que d'une manière un peu approximative »³²³.

Il fallait donc élaborer un langage différent, connotatif, qui, s'il ne peut préciser ce qui est flou ou au-delà de la réalité sensible, puisse au moins l'évoquer. L'image-symbole se trouve ainsi au centre du nouveau langage ; elle est pour Maeterlinck le moyen de transcender la réalité superficielle :

« Une image peut faire dévier ma pensée ; si cette image est exacte et douée d'une vie organique, elle obéit aux lois de l'Univers bien plus strictement que ma pensée ; et c'est pourquoi je suis convaincu qu'elle aura presque toujours raison contre ma pensée abstraite ; si je l'écoute, c'est l'univers et l'ordre éternel des choses qui pensent à ma place, et j'irai sans fatigue au-delà de moi-même »³²⁴.

Ce texte, extrait de sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891), est étrangement proche de la conception dynamique formulée bien plus tard par

³¹⁹ Albert MOCKEL, cité par GORCEIX Paul, « La théorie belge du symbolisme », *op. cit.*, p. 218.

³²⁰ Voir Pierre BRUNEL, « L'« Au-delà » et l'« En-deçà », *op. cit.*, p. 22.

³²¹ Voir Andrew FREY, *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 5.

³²² Paul GORCEIX, « La Théorie belge du symbolisme », *op. cit.*, p. 214-215.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Maurice MAETERLINCK, in Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Emile Colin, Charpentier, Paris 1891, p. 127. (Consultable sur : gallica.bnf.fr)

Gilbert Durand. Cependant, il exprime l'adhésion de l'auteur à une exigence énoncée par Mallarmé dans « Crise de Vers » : « c(é)de(r) l'initiative aux mots »³²⁵.

En second lieu, il affirme la conviction d'une valeur universelle de l'image, qui permet au poète le dépassement de l'aspect individuel. A travers elle, il rejoint l'inconscient collectif dont Jung donnera la théorie psychologique. C'est dans ce sens que vont les conclusions des recherches de Guy Michaud sur la raison ayant amené le symbolisme à s'attacher aux figures de la mythologie :

« Ce n'est plus un recours au subconscient individuel, mais à l'inconscient collectif, à la mémoire de la race, et aux légendes où il s'exprime. Toute cette imagerie qui semblait gratuite prend alors un sens : au fond de ces forêts où il semble se perdre notre raison coutumière dort la belle princesse, c'est-à-dire notre âme. Elle est la fille de l'inconscient collectif, de ce vieux Roi qui sait tout et dont les trésors renferment tous les mystères du monde : l'or et les bijoux de l'esprit, ces Idées primordiales, cachées derrière les apparences. »³²⁶

Dans son article, « L'« Au-Delà » et l'« En-Deçà » : Place et fonction des mythes dans la littérature symboliste », P. Brunel dénote la tendance du symbolisme à déceler au plus profond des mythes un système d'images archétypales, recherche inspirée des travaux de Ludwig Preller et de Max Müller. Au travers des images mythiques, les idées primordiales s'identifient aux images primordiales :

« L'ensemble de ces archétypes constitue le spectacle des éléments primordiaux. Ce sont les forces élémentaires et les manifestations éclatantes de la nature [...]. Pour le poète *symboliste* il s'agira peut-être aussi de faire apparaître ces grands spectacles et ces conditions permanentes de la vie derrière les figures mythologiques, de montrer en elles des images primordiales, des symboles élémentaires »³²⁷.

Or, la dissolution du mythe par la volonté de dégager l'archétype entraîne l'effacement des symboles dont il est composé. C'est la voie empruntée par le poète polonais Victor Milosz, esprit platonicien pour qui la connaissance pure peut se passer de ces « instruments d'une connaissance médiate »³²⁸ que sont les symboles. En témoigne le « Cantique de la Connaissance » :

« Les poètes de Dieu voyaient le monde des archétypes et le décrivaient pieusement par le moyen des termes précis et lumineux du langage de la connaissance.

Le déclin de la foi se manifeste dans le monde de la science et de l'art par un obscurcissement du langage.

Les poètes de la nature chantent la beauté imparfaite du monde sensible selon l'ancien mode sacré.

³²⁵ Stéphane MALLARME, *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p. 366.

³²⁶ Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme, op. cit.*, p. 405-406.

³²⁷ Pierre BRUNEL, « L'« Au-Delà » et l'« En-Deçà » : Place et fonction des mythes dans la littérature symboliste », *Neohelicon*, t.II, 3-4, éditions Mouton, Paris, 1974, p. 24. (L'auteur souligne.)

³²⁸ *Ibid.*, p. 27.

Toutefois frappés de la discordance secrète entre le mode d'expression et le sujet, et impuissants à s'élever jusqu'au seul lieu situé, j'entends Pathmos, terre de la vision des archétypes.

Ils ont imaginé dans la nuit de leur ignorance, un monde intermédiaire, flottant et stérile, le monde des symboles. »³²⁹

Curieuse théorie de l'évolution du langage : partant de l'adéquation complète à la vision du poète inspiré par le divin, et par là moyen de connaissance immédiate, il se détache du sacré et se reconvertit en l'expression des choses de ce monde. La conscience de l'inadéquation qui en résulte, et ainsi de l'impossibilité d'atteindre directement à la connaissance pure, amène le poète des temps désacralisés à inventer l'expression symbolique des mythes. Le mythe forme une sorte de compromis entre des forces antagonistes : désir de s'élever à la vision de l'essentiel et résistance magnétique de la raison critique qui ramène toute production de l'esprit vers l'existence terrestre.

La connaissance pure est exprimée, ici encore, en termes de visualité. *L'Apocalypse* qu'écrivit Jean sur l'île de Pathmos est l'œuvre d'un visionnaire et une formidable projection d'images. Cependant, fait remarquer Pierre Brunel, cette connaissance, vers laquelle tend l'effort symboliste, loin de faire découvrir le divin, n'est, en fait, que celle des archétypes, images premières et essentielles des réalités de ce monde. En dernière analyse, « la quête poétique, apparemment tendue vers un « au-delà », ramène pourtant à un « en-deçà », – à notre ici-bas. »³³⁰

Ironie d'un désir trop impérieux de sens, résultat d'une démarche qui tend vers l'abstraction et d'une position oscillant entre conception allégorique et symbolique du mythe :

« L'allégorie entraînait vers un pseudo-symbolisme faisant du mythe un instrument purement instrumental. Le symbole lui-même était tendu entre le désir de polyvalence et la recherche d'un sens où s'abolirait le mythe. L'archétype, enfin, en invitant à revenir à la source, à l'image primordiale, et à passer par-dessus le mythe, invitait à se passer du mythe. »³³¹

Et au-delà de l'image primordiale, la recherche de l'archétype conduit à se passer également de l'image.

Pierre Brunel a montré le caractère abstrait de l'archétype par rapport à l'image primordiale et son rôle moteur dans la constitution du mythe. Dès lors, si le retour vers l'archétype, tel qu'il a été tenté par le symbolisme, entraîne vers la dissolution de

³²⁹ O. V. de L. MILOSZ, « Cantique de la Connaissance », *Poèmes 1895 - 1927*, Fourcade, Paris 1929, p.91, disponible sur : http://archive.org/stream/poemes00milo/poemes00milo_djvu.txt

³³⁰ *Ibid.*, p. 29.

l'image elle-même, il aboutit également à une reconnaissance de la dialectique de l'existence :

« [...], je crois qu'il convient de distinguer très soigneusement d'une prétendue *image primordiale* l'*archétype* qui donne son impulsion au *mythe*. C'est même par son caractère abstrait que je distinguerai l'archétype du mythe. Loin de lui refuser le caractère d'ambivalence, comme le fait Gilbert Durand, je serais tenté de la distinguer du *schème* par cette ambivalence même. Sous sa forme la plus simple, il réunit, à l'intérieur d'une même relation, deux schèmes inverses ou, si l'on veut, son sens et son non-sens. »³³²

Le symbolisme, malgré ses tendances démythifiantes, n'a pas sonné le glas du mythe. Il aspire au contraire – P. Brunel s'en remet au rêve mallarméen – non pas à créer des mythes, mais *le Mythe*, expression adéquate et abstraite de ce qui donne sens à l'existence. La contradiction entre l'exigence mallarméenne et la caractéristique première figurative du mythe, tel que nous le connaissons, est évidente. Mais le mythe, sous son aspect particularisant, n'offre-t-il pas l'extraordinaire possibilité d'unification des contraires ? N'est-il pas justement l'expression de cette contradiction inhérente à l'existence humaine et tentative de dépassement ? Un mythe est-il encore possible pour l'esprit rationaliste ? Quel peut-être ce nouveau mythe universel et abstrait ? Qu'advient-il de l'image ? Sans vouloir répondre à ces questions dans l'immédiat, rappelons ces mots de Pierre Emmanuel :

« Il arrive qu'au lieu de considérer son histoire comme un simple prétexte poétique, un écrivain mesure combien « le mythe résume avec une concision admirable l'expérience ténébreuse du genre humain » et accepte de se laisser investir tout entier par cette expérience dans laquelle il pressent un modèle pour lui-même et pour sa génération. »³³³

³³¹ *Ibid.*, p. 27.

³³² Pierre BRUNEL, *Le Mythe d'Electre*, éditions Armand Colin, Paris, 1971, p. 32-33.

³³³ Pierre EMMANUEL, « Le poète et le mythe », *Poésie raison ardente*, L.U.F., Fribourg 1948, p. 73, cité par André DABEZIES, *Le mythe de Faust*, éditions Armand Colin, Paris, 1972, p. 320.

DEUXIEME PARTIE

**Modalités d'apparition du mythe et de l'image mythique
chez Mallarmé, Yeats et George**

Nous avons pu découvrir la naissance du symbolisme au point de rencontre de trois mouvements – romantique, préraphaélite et parnassien – issus du triangle culturel germanique, britannique et français. L'ouverture des milieux artistiques, favorables à l'échange culturel, a permis au symbolisme français de rayonner sur la Belgique, l'Allemagne et les îles britanniques.

Les conditions d'émergence du mouvement en France ont fait l'objet du chapitre précédent. Sa nature mythique a été soulignée, son maniement des traditions mythologiques esquissé. L'œuvre et la personnalité de Mallarmé agissent du haut de ses exigences de poète et pourtant si simplement dans le contact humain sur la scène littéraire, et sur l'art au sens le plus général :

« Dès la fin des années 1880, en littérature, en peinture et en musique, l'influence des Mardis de Mallarmé se fait sentir, non seulement dans le milieu symboliste, mais aussi ponctuellement, comme dans le cas de Claude Debussy, qui fréquentera le poète et ses Mardis.

Les Mardis de Mallarmé, c'est en quelque sorte l'aube du XX^{ème} siècle, avec de très glorieux jeunes disciples : Paul Valéry, André Gide et Paul Claudel. A travers ses paroles ou ses œuvres, Stéphane Mallarmé a en effet préparé, sinon ouvert, la voie à la création contemporaine. »³³⁴

Au cœur de ce foyer de la culture européenne qu'est Paris, Mallarmé, centre du jeune mouvement, rassemble d'un attrait quasi magnétique autour de lui ancienne et nouvelle génération symboliste, celle qui sera européenne. Parmi eux, deux poètes qui seront des figures dominantes du mouvement littéraire et artistique de leurs pays respectifs : William Butler Yeats et Stefan George. L'examen de leurs œuvres et de leurs conceptions de la littérature permettra de faire ressortir le rôle et l'importance de l'image et de la figure mythiques.

³³⁴ « Introduction à l'exposition temporaire », *Les Mardis de Mallarmé*, Vulaines sur Seine 1992-93.

José PIERRE, *L'Univers symboliste*, op. cit., p. 153, souligne également le rôle indispensable qu'a joué le poète :

« Sans lui, le Symbolisme et en tout cas le Symbolisme littéraire n'aurait pas eu lieu. Ou il aurait été tout autre. »

A. Image et mythe

1. Le poète devant l'image : peinture et poésie

La rencontre avec la peinture au tout début de leur formation va déterminer le rapport à l'image que vont développer les trois poètes. C'est tout d'abord l'impression laissée par l'art des préraphaélites, une création parallèle picturale, poétique et décorative qui affectionne les sujets des mythes et légendes médiévaux empreints de spiritualité, puis le soin apporté au choix des illustrations qui devaient orner leurs œuvres, le souci de la présentation en général, depuis la typographie jusqu'à la reliure.

a) Une approche conjointe de l'image et du mythe

Le rapport étroit que Mallarmé entretenait avec les peintres impressionnistes³³⁵ et symbolistes a été mentionné plus haut. Son amitié avec Berthe Morisot, Edouard Manet, Monet, Whistler et Odilon Redon, ses portraits d'artistes, ses articles, sa correspondance, la présence dans sa maison des œuvres de ses amis peintres et de photographies de Nadar, témoignent de l'intérêt qu'il porte à l'expression artistique de l'image³³⁶.

« Comme Baudelaire, Mallarmé fut un excellent connaisseur de la peinture française contemporaine, dont il suivit l'évolution avec un vif intérêt et une compréhension intuitive. Il rencontrait fréquemment Renoir, Degas et Puvis de Chavannes. »³³⁷

Publié dans *La Renaissance littéraire*, l'article « Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet » prend position en faveur de l'art impressionniste dans la polémique autour du refus des tableaux *Le Bal de l'Opéra* et *Les Hirondelles* présentés par Manet pour le salon de 1874. Il constitue la première publication de Mallarmé comme critique d'art.

³³⁵ Germain BAZIN, *L'Univers impressionniste, op. cit.*, p. 114-115 :

« vers 1890-1895 un déjeuner mensuel des impressionnistes au Café Riche, où se rencontraient Monet, Pissaro, Renoir, Sisley, Caillebotte, le Dr. de Bellio, Théodore Duret, Octave Mirbeau, Stéphane Mallarmé et Gustave Geffroy. »

Par ailleurs, Mallarmé fréquentait les ateliers des peintres.

³³⁶ Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY dans leurs annotations aux *Œuvres Complètes* de Mallarmé, *op. cit.*, p. 1619 affirment cependant :

« Peu curieux de peinture, en général, comme l'a noté très justement Henri de Régner, l'un des disciples les plus intimes du maître, dans son article intitulé *Mallarmé et les Peintres* (*Nos Rencontres*, p. 195, *Mercure de France*, 1931) [...] ».

³³⁷ Paul HOFFMANN, *Symbolismus, op. cit.*, p. 138, note 36 :

« Wie Baudelaire war Mallarmé ein vorzüglicher Kenner der zeitgenössischen französischen Malerei, deren Entwicklung er mit regem Interesse und einfühlsamem Verständnis verfolgte. Regelmässig traf er sich mit Renoir, Degas und Puvis de Chavanne. (Nous traduisons.) (Vgl. Kurt Wais, das Kapitel "Die Maler" seines Mallarmé-Buchs, S. 297-320). »

L'année suivante, le poète composera à l'intention de *L'Atheneum* de Londres, de courts articles, « Les Gossips », destinés à faire connaître au public anglais les mouvements littéraires et artistiques français.

C'est en 1876, à la demande d'Arthur O'Shaughnessy, qu'il compose son article le plus complexe sur la peinture impressionniste. Celui-ci sera traduit en anglais et publié dans *The Art Monthly Review* sous le titre « The Impressionists and Edouard Manet »³³⁸. Cet article situe le mouvement impressionniste dans l'évolution artistique, à la suite du romantisme et du réalisme. A partir de l'œuvre d'Edouard Manet, Mallarmé y livre une description des procédés, de la visée et des réalisations du peintre et fixe ainsi la parenté extraordinaire entre la peinture et sa poésie. De fait, il invoque les traits élémentaires de sa conception poétique à travers sa vision de la peinture.

Dès les premières pages, le poète insiste sur la signification inhérente aux tableaux qui renferment une « qualité particulière en dehors du pur Réalisme », allant « au-delà du motif représenté »³³⁹. Selon l'exigence d'Edouard Manet, « toute œuvre doit être une nouvelle création de l'esprit »³⁴⁰. De là découle le besoin d'abstraction de la réalité observée, excluant toute trace mnémonique de celle-ci qui immanquablement assortirait des notions extérieures à l'objet choisi, abstraction aussi de la personnalité de l'artiste et des facteurs anecdotiques de sa vie, au profit de la seule nature. L'artiste doit réapprendre à voir, changer de perspective³⁴¹,

« l'œil devrait oublier ce qu'il aura vu d'autre et réapprendre de la leçon qu'il aura devant lui. Il devait s'abstraire lui-même de la mémoire, voir seulement ce sur quoi il se pose et comme s'il le voyait pour la première fois ; et la main devrait devenir une abstraction impersonnelle guidée par la seule volonté, oublieuse de tout savoir faire antérieur. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont absorbés, ignorés pour l'instant ou mis à part pour l'agrément de sa vie personnelle. »³⁴²

La suppression de l'individualité de l'artiste est nécessaire pour faire parler, à travers lui, la nature, elle-même liée à la vérité, la beauté et la pérennité de la vie. La nature, c'est le

³³⁸ Texte français perdu.

³³⁹ MALLARME, « The Impressionists and Edouard Manet », trad. par G.T. Robinson (?) *Documents Stéphane Mallarmé*, vol I, *op. cit.*, p. 68 :

“at first view giving the ordinary impression of the motive which made them, but over beyond this, a peculiar quality outside mere Realism.”

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 69 : “Each work should be a new creation of the mind”.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁴² *Ibid.*, p. 69.

“but the eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. It should abstract itself from memory, seeing only that which it looks upon, and that as for the first time; and the hand should become a personnel abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning. As for the artist himself, his personal feeling, his peculiar tastes, are for the time

paysage soumis aux saisons, le visage humain, la vie avec ses multiples facettes, à laquelle le peintre trouve une nouvelle fraîcheur dans la « coordination d'éléments épars »³⁴³ et dont il montre les métamorphoses incessantes sous l'action de la lumière et de l'air.

Selon Mallarmé, Manet a poussé les moyens d'expression artistiques qu'il avait acquis lors de patientes études de la peinture française et étrangère, ancienne et moderne, à l'achèvement dernier. Une synthèse personnelle des différentes techniques, au service d'une expression adéquate de la réalité de l'objet dans son aspect passager, sans volupté, ni sentimentalisme, qualifie l'artiste sage et intuitif³⁴⁴. Observer la nature³⁴⁵ permet de découvrir ses vérités « qui pour elle sont éternelles »³⁴⁶. Cette recherche de vérité, but affirmé de l'art impressionniste, mène le peintre également dans le passé et dans l'univers contemporain. Loin de relever ce qui paraît communément admis, l'artiste doit apporter la fraîcheur, la nouveauté, l'étrange qui surprend, « comme quelque chose restée longtemps cachée, mais soudain révélée »³⁴⁷. Le retour vers le passé est en même temps un retour vers la « source idéale » de l'art et de la pensée, une « nécessité » de la civilisation.

« A des époques hautement civilisées [...] voici l'art et la pensée contraints de revenir sur leurs pas et de retourner vers leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec leurs débuts réels. Les préraphaélites anglais, si je ne me trompe, retournèrent vers la simplicité primitive des temps du Moyen-âge. »³⁴⁸

La peinture doit retrouver sa cause première et rétablir son rapport avec la nature. Pour les procédés picturaux, Manet se retourne vers l'atmosphère des tableaux de Vélasquez

absorbed, ignored, or set aside for the enjoyment of his personal life." (Nous traduisons.)

³⁴³ *Ibid.*, p. 70.

"a co-ordination of widely-scattered elements". (Nous traduisons.)

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 77-78.

"But the assemblage for the first time of all these relative processes for an end, visible and suitable to the artistic expression of the needs of our times, [...].",

p. 81 : "these instantaneous and voluntary pictures",

p. 82 : "the wise and intuitive artist". (Nous traduisons.)

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

"The search after truth, peculiar to modern artists, which enables them to see nature and to reproduce her, such as she appears to just and pure eyes, [...].",

p. 86 : "true as nature" (Nous traduisons.)

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 72 : "a struggle to render those truths in nature which for her are eternal". (Nous traduisons.)

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 71 : "It surprised us all as something long hidden, but suddenly revealed."

p. 77 : "the recovery of a long obliterated truth". (Nous traduisons.)

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

"In extremely civilised epochs the following necessity becomes a matter of course, the development of art and thought having nearly reached their far limits – art and thought are obliged to retrace their own footsteps, and to return to their ideal source, which never coincides with their real beginnings. English Preraphaelitism, if I do not mistake, returned to the primitive simplicity of mediaeval ages." (Nous traduisons.)

et l'emploi des couleurs de l'école flamande. Dépassement du réalisme contemporain, l'impressionnisme se distingue, par ces procédés, également du romantisme, que Mallarmé qualifie de l'art du rêveur auquel la réalité apporte un démenti brutal, « à la fin d'une époque de rêves »³⁴⁹ :

« Ce sont précisément ces deux aspects qui révèlent la vérité et confèrent aux tableaux qui en procèdent réalité vivante au lieu de les constituer en construction sans fondations de rêves abstraits et obscurs³⁵⁰. »

Il ne rejoint guère le visionnaire détaché du monde et dont les représentations n'ont que l'apparence de la réalité.

« Ces nobles visionnaires des temps passés dont les œuvres sont des simulacres des choses de ce monde vues par des yeux qui ne sont pas de ce monde [...] apparaissent des rois et des dieux dans ces lointains temps de rêves de l'humanité ; reclus à qui était conféré le don de régner sur une foule ignorante. »³⁵¹

L'art impressionniste réalise « la transition de l'ère du vieil artiste imaginatif vers l'époque du travailleur moderne et énergique »³⁵².

Œuvre de vérité, fondée dans la réalité, l'impressionnisme fait aussi œuvre d'abstraction. Le peintre doit chercher à rendre une image dépouillée, un « type plutôt qu'une personnalité et l'inonder de lumière et d'air », « pénétrer son œuvre d'une loi naturelle et générale »³⁵³. Il aspire à créer une œuvre de beauté, beauté du paysage, du teint d'un personnage, qui est la « beauté particulière jaillissant de la source même de la vie »³⁵⁴, les « véritables beautés du peuple, sain et solide », « les grâces de la

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 86 : "rudely thrown at the close of an epoch of dreams in the front of reality". (Nous traduisons.)

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

"It is precisely these two aspects which reveal the truth, and give paintings based upon them living reality instead of rendering them the baseless fabric of abstracted and obscure dreams." (Nous traduisons.)

³⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

"The noble visionaries of other times, whose works are the semblance of wordly things seen by unworldly eyes, (not the actual representations of real objects) appear as kings and gods in the far dream-ages of mankind; recluses to whom were given the genius of a dominion over an ignorant multitude. But today the multitude demands to see with its own eyes; and if our latter-day art is less glorious, intense and rich, it is not without simplicity and child-like charm." (Nous traduisons.)

³⁵² *Ibid.*

"the transition from the old imaginative artist and dreamer to the energetic modern worker is found in Impressionism." (Nous traduisons.)

(Le rapport entre l'art et la société démocratique, voire la politique économique, est abordé également dans *La Musique et les Lettres*, preuve évidente que Mallarmé vivait avec son temps).

³⁵³ *Ibid.*, p. 72.

"and this aim was not to make a momentary escapade or sensation, but by steadily endeavouring to impress upon his work a natural and a general law, to seek out a type rather than a personality, and to flood it with light and air." (Nous traduisons.)

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 74.

bourgeoisie », « modèles précieux pour l'art »³⁵⁵, la beauté des choses telles que les conserve le souvenir³⁵⁶, à savoir la beauté dans la nature et dans la vie sous ses aspects quotidiens, même populaires. Mallarmé estime que le peintre, par son art dirigé vers le peuple, éduquera son goût.

Il se distingue du réalisme, car le but de l'artiste n'est pas d'imiter la nature, « son meilleur effort jamais n'égale l'original qui contient les avantages inestimables de la vie et de l'espace »³⁵⁷, mais de la recréer. L'œuvre picturale est miroir qui capte et retient durablement les reflets instantanés dont est faite la réalité. Rendre impérissable l'éphémère par les procédés de l'impressionnisme, fixer la vie dans l'instant où elle se révèle en beauté, tout en soulignant qu'elle ne figure qu'un extrait du tout, c'est lui conférer éternité et à l'artiste le moyen de s'approprier cette tranche de vie entrevue³⁵⁸. Vérité, beauté et éternité se conjuguent avec la vie. Née de la « volonté de l'Idée », la peinture est l'expression de la dialectique du changement et de la continuité, de l'éternel et du corruptible, de l'infini et du fini, de matière et esprit.

« Je me contente de refléter sur le miroir clair et durable de la peinture ce qui vit perpétuellement, mais qui meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée, mais constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature, l'Aspect. C'est grâce à lui que, jeté brusquement à la fin d'une époque de rêves devant la réalité, j'ai pris à celle-ci seulement ce qui est propre à mon art, une perception originale et exacte qui distingue pour elle-même les choses aperçues avec le ferme regard d'une vision rendue à sa plus simple perfection. »³⁵⁹

L'époque des rêves, le romantisme, est terminée, l'artiste se trouve confronté à la réalité bien malgré lui. Ne pouvant la refuser, il ne lui reste qu'à en redéfinir la vision, ramener la perception à l'authenticité qui fait s'exprimer le réel par lui-même.

Ainsi se termine l'article de Mallarmé, résumant en quelques lignes le développement précédent. Cependant, ici, dans l'identification avec le peintre impressionniste, il glisse sensiblement vers l'expression de sa propre conception de l'art poétique : « dans mon domaine », « mon art ». Commentant ce texte, C.P. Barbier

"The complexion, the special beauty which springs from the very source of life, [...]" (Nous traduisons.)

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

"the true beauties of the people, healthy and solid as they are, the graces which exist in the bourgeoisie, will then be recognised and taken as worthy models in art [...]" (Nous traduisons.)

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 86 : "fair as remembrance". (Nous traduisons.)

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

"Then his best effort can never equal the original with the inestimable advantages of life and space." (Nous traduisons.)

³⁵⁸ Voir Claude LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁹ MALLARME, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 91, trad. par Marilyn BARTHELME.

souligne la contiguïté de l'« optique » impressionniste et mallarméenne :

« Il faut cependant reconnaître qu'il n'aurait pu nous livrer ce témoignage si son 'aspect' de la réalité n'avait pas alors été fort proche de la vision des Impressionnistes. C'est cette optique, cette façon de voir qui lui ont permis de saisir au vol et de fixer les qualités du fugitif et de l'éphémère – [...]. »³⁶⁰

Le retour vers des images d'un passé mythique ou légendaire favorise une vision différente par l'intrusion du lointain et de l'étrange dans le contemporain, mais il constitue également l'approche d'un travail ancien de l'esprit humain qui apporte sa conscience de la vérité, d'une vérité toujours vivante, découverte sous l'amas de poussière des siècles passés. Au-delà de la qualité anecdotique d'une personnalité réelle, la figure mythique est un pas vers l'abstraction du « type »³⁶¹.

Zola qualifiait Mallarmé de poète impressionniste. Dans une lettre à Henri Cazalis, le poète lui-même décrit la composition d'*Hérodiade* à la manière d'une toile impressionniste lorsqu'il confie à son ami : « J'ai du reste là une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives. »³⁶² En revanche, Daniel-Henry Kahnweiler rejette une identification de la conception artistique des peintres impressionnistes avec la poétique de Mallarmé, il préfère parler d'affinités :

« Comme lui, ils tournaient le dos à ce que l'on peut appeler le matérialisme de leurs aînés. Le monde extérieur ne leur semblait connaissable que dans la limite de leurs perceptions sensorielles : mais 'l'impression' qu'ils entendaient rendre était le résultat immédiat et sans retouche d'une perception visuelle unique, tandis que la 'sensation' que Mallarmé voulait transmettre était infiniment plus complexe. »³⁶³

L'art des préraphaélites anglais résulte d'une conception différente, il apporte au poète l'expression d'une spiritualité qui imprègne portraits et paysages et l'expérience d'une œuvre parallèle, picturale et poétique. Mallarmé aurait pris connaissance de cette œuvre dès son premier séjour à Londres en 1863, suggèrent Henri Mondor et G. Jean-Aubry, s'appuyant sur une ressemblance entre le poème « Apparition », probablement écrit à cette date, et la « Damoiselle Elue » de D. G. Rossetti³⁶⁴. Il ne pourrait s'agir alors que d'une réminiscence du poème publié dans *The Germ* en 1850 et non de la toile

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

³⁶¹ Cf. MALLARME, "The Impressionists and Edouard Manet", *Documents Stéphane Mallarmé, op. cit.*, pp. 70, 72 et 85.

³⁶² « Lettre à Cazalis », mars 1865, cité dans MALLARME, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 1441.

³⁶³ Daniel Henry KAHNWEILER, « Mallarmé et la peinture », *Les Lettres, Stéphane Mallarmé (1842-1898)*, n° spécial, Librairie des Lettres, Paris 1948/49, p. 65.

³⁶⁴ Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY, « Notes et Variantes », *Mallarmé. Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 1412-13.

de même titre, puisqu'une première version n'en a été exécutée qu'à partir de 1865³⁶⁵. Les poésies de Rossetti, *Poems* (1873), ainsi qu'un ouvrage de Ruskin, fervent défenseur de l'esthétique préraphaélite, et deux études de Robert de la Sizeranne sur *Ruskin* (1897), et *La Peinture anglaise contemporaine* (1895), sont toujours conservées dans la bibliothèque de Valvins, de même que des ouvrages de Swinburne, ami de Rossetti, que Mallarmé admirait.

Si l'œuvre des préraphaélites se nourrit de sujets légendaires et médiévaux, l'art de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes, se tourne vers l'Antiquité et la Bible. Les qualités communes à ces peintres sont la référence mythologique, le discours mythique et la sollicitation symbolique³⁶⁶. Charles Chassé note un parallèle dans le mode du discours mythique chez Mallarmé et chez Moreau, car le peintre

« empruntait aux diverses mythologies des détails symboliques qui figurent dans les costumes compliqués de ses personnages. Ce qui lui plaisait, c'était de retrouver des mythes similaires dans les divers cultes et qui constituent l'expression, sous des formes variées, des désirs éternels de la race humaine. »³⁶⁷

Il semble licite de retenir une part d'interaction inspiratrice entre peinture et poésie, qui détermine un travail parallèle sur des sujets identiques et fonctionne dans les deux sens. Certains poèmes de Mallarmé paraissent ainsi inspirés de tableaux, ainsi *Hérodiade* par la *Salomé* de son ami Regnault ou celle du Titien, dont une copie lui fut offerte par J.M. de Heredia³⁶⁸, cependant que Huysmans rapproche, dans son roman *A Rebours*, le poème de Mallarmé du tableau *L'Apparition* de Moreau³⁶⁹. On reviendra encore sur l'influence qu'a pu exercer *Hamlet*, toile de Manet qui ornait sa salle à manger³⁷⁰, sur les réflexions que Mallarmé poursuivait, depuis une lettre adressée à Henri Cazalis en 1862³⁷¹. Il inspire encore le héros shakespearien des « Notes sur le Théâtre », publiées dans la *Revue Indépendante* en novembre 1886 et remodelées pour

³⁶⁵ Robert L. DELEVOY, *Journal du Symbolisme*, SKIRA, Flammarion, Genève 1977, p. 33.

³⁶⁶ Cf. Robert L. DELEVOY, *Le Symbolisme*, Skira, Genève 1982, p. 38.

³⁶⁷ Charles CHASSE, *Les Clefs de Mallarmé*, Aubier, Paris 1954, p. 17.

³⁶⁸ Cf. MALLARME, *Correspondance III 1886-1889*, Gallimard, Paris 1969, p. 378 : « Lettre de Mallarmé à J.M. de Heredia », 30.12.1865 : « votre belle Hérodiade, si cher souvenir qui présidera à mes Nuits ».

³⁶⁹ J.-K. HUYSMANS, *A Rebours*, Gallimard, Folio, Paris 1977, p. 326.

Il est à noter qu'*Hérodiade* a été publié en 1869, le tableau *L'Apparition* présenté au Salon de 1876, le roman *A Rebours* édité en 1884.

³⁷⁰ Cf. Léopold DAUPHIN, *Regards en arrière*, 1912, cité dans *Documents Stéphane Mallarmé, op. cit.*, vol IV, p. 306 :

« Oui, vous restez pour certifier combien cette toute petite salle à manger où l' *Hamlet* de Manet voisinait sur les murs avec des peintures de Pissaro, de Claude Monet et un portrait de notre Stéphane peint par Whistler, [...]. »

l'édition des pages en « Hamlet » en 1891, puis sur « Hamlet et Fortinbras » dans la *Revue blanche* en 1896. Est-ce la présence permanente de cette figure qui ramène constamment la pensée du poète vers elle ? Jules Boissière écrit à Mallarmé en 1892 avec une pointe de nostalgie : « [...] et comme nous comprenons votre vie heureuse, au milieu des livres et des eaux fortes »³⁷². Les toiles et les livres caractérisent cet appartement, cadre de vie et de travail, qui si souvent donne matière à ses poèmes, et aussi lieu de rencontre, d'échange pour les poètes, peintres et musiciens qui entourent Mallarmé.

Si d'illustres peintres fournissent des gravures et lithographies exécutées spécialement pour servir d'illustrations aux éditions des œuvres de Mallarmé, lui-même répond également à la demande de créer des poèmes destinés à accompagner une édition de dessins. Ainsi ont été écrites les *Chansons bas* pour l'album *Les types de Paris* de Jean-François Raffaëlli³⁷³.

Paul Hoffmann relève encore la « parenté artistique », déjà remarquée par Kurt Wais, entre Odilon Redon et Mallarmé³⁷⁴, alors que Germain Bazin parle de « l'art complexe d'Odilon Redon, qui semble en peinture une imitation plastique de Mallarmé »³⁷⁵. Selon lui, cette analogie dans les deux expressions artistiques se fonde sur une même conception philosophique de la perception de la réalité, telle que la présente Schopenhauer, et qui les rattache tous deux à l'œuvre impressionniste :

« Lorsque Mallarmé et Redon, spéculant sur la philosophie de Schopenhauer, ne concèdent au témoignage de nos sens qu'une valeur de <<représentation>>, ils ne font que prolonger d'un (sic) étape intellectuelle ce qu'avait perçu la sensation impressionniste. »³⁷⁶

Mallarmé a été très rapidement identifié comme « visuel ». Albert Thibaudet considère : « Il a pensé avec des images plus qu'avec des idées, [...] »³⁷⁷. Par voie de conséquence, son art appelle le regard. Il produit chez le lecteur la constitution d'une image non pas statique, mais en mouvement. Cette particularité, constate Joseph Chiari, le rapproche et l'éloigne à la fois de la poésie parnassienne :

³⁷¹ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 5. mai 1862, *Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, La Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 1564.

³⁷² MALLARME, « Lettre de Jules Boissière à Mallarmé », 3 août 1892, *Documents Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, vol III, p. 173.

³⁷³ Cf. MALLARME, *Correspondance*, *op. cit.*, vol IV, p. 414.

³⁷⁴ Paul HOFFMANN, *Symbolismus*, *op. cit.*, p. 139.

³⁷⁵ Germain BAZIN, *L'Univers impressionniste*, *op. cit.*, p. 173.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

« Comme les Parnassiens, il écrivait pour l'œil, mais pour des raisons différentes. Sa poésie ne vise pas l'expression d'une pose hiératique faite pour être admirée à loisir ; non, sa poésie compliquée, subtile et pareille à l'arabesque demande à être vue, afin de pouvoir en saisir le mouvement. L'oreille ne peut la suivre sans le concours de l'œil. »³⁷⁸

Le discours mallarméen est riche en allusions au monde de l'image et de son expression plastique. Le poète définit volontiers son œuvre en termes empruntés à la peinture :

« Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. »³⁷⁹

« C'est confesser qu'il est peu 'plastique' comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi 'blanc et noir' que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. »³⁸⁰

« [...] le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a du sens que s'il les imite, et, figuré sur le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout quelque chose. »³⁸¹

Ainsi, la représentation graphique d'*Un Coup de Dés* est née d'un désir de figuration. L'activité poétique est comprise comme artisanale, le poème comme un objet d'art plastique ou d'orfèvrerie. Imaginant son œuvre future, le poète la place à côté de deux chefs-d'œuvre, exemples de perfection, l'une picturale, l'autre sculpturale.

« Et si je parle ainsi de **moi**, c'est qu'hier j'ai fini la première ébauche de l'œuvre, parfaitement délimitée et impérissable si je ne périssais pas. Je l'ai contemplée, sans extase comme sans épouvante, et, fermant les yeux, **j'ai trouvé que cela était**. La **Vénus de Milo** – que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi, **La Joconde** du Vinci, me semblent et **sont**, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre – et cet Œuvre, tel qu'il est rêvé, la troisième³⁸². »

Le chemin vers une appropriation de procédés de l'art pictural et plastique lui a été indiqué par l'œuvre encore peu connue d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, qu'il réclame à l'éditeur Victor Pavie en 1866 et dont il recommande la lecture à Gustave Kahn en 1884³⁸³.

La recherche de la « Beauté » est au centre de ses préoccupations. Elle se définit à la fois comme pureté et comme plénitude, comme dépassement de la perfection

³⁷⁷ Albert THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, La Nouvelle Revue française, Paris 1912, p. 27.

³⁷⁸ Joseph CHIARI, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, Rockliff, London 1956, p. 117, cité dans "Stéphane Mallarmé's Theory of Poetry", *Encyclopaedia Britannica*, Library Research Service, Chicago, p. 3 :

"Like the Parnassiens, he wrote for the eye, but for different reasons. His poetry does not strike any hieratic poses meant to be admired at leisure; no, his poetry, intricate, nimble, arabesqueline, has to be seen so that its movement may be grasped. The ear cannot follow it without the eye."

³⁷⁹ MALLARME, « Lettre à Cazalis », octobre 1864, *op. cit.*

³⁸⁰ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 18 juillet 1868, *Propos sur la Poésie*, *op. cit.*, p. 98.

³⁸¹ MALLARME, « Lettre à André Gide », 1897, *ibid.*, p. 213-214.

³⁸² MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », 17 mai 1867, *Correspondance 1862-1871*, Gallimard, Paris 1959, p. 246.

³⁸³ MALLARME, « Notes et Variantes », *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1475 et 1551.

classique et connaissance du mystère chrétien. La poésie idéale, telle que la conçoit Mallarmé est l'aboutissement des arts et des acquis de l'antiquité et de la modernité en une beauté consciente et sereine, elle est, enfin, l'expression d'une totalité spirituelle et physique et, par là, redécouverte de l'éternité. En 1866/67, lors de la composition d'*Hérodiade*, les lettres de Mallarmé reprennent fréquemment l'association Beauté – absolu – éternel – idéal – rêvé. La « beauté » de 1864, évoquée dans « Symphonie littéraire », devient la « Beauté » en majuscule, que l'on approche seulement après le passage à travers le néant³⁸⁴, en pureté absolue.

Plus proche encore s'avèrent les rapports à la peinture chez W.B. Yeats. Le poète irlandais est né avec l'image picturale. Fils d'un peintre proche des milieux préraphaélites, puis attiré par l'œuvre impressionniste de Manet, il étudia lui-même les beaux arts, comme son frère – futur peintre –, avant de se consacrer exclusivement à la littérature. Il fut introduit jeune dans les milieux artistiques de Londres et a fréquenté longtemps la maison de William Morris. Les préraphaélites l'ont initié aux liens étroits entre la peinture, les arts décoratifs et la poésie. Et c'est avec un soin particulier qu'il choisit les illustrations de ses livres et suit leur publication. Dans l'entourage de W. Morris, socialiste, il a eu également l'un de ses premiers contacts avec la politique.

Jacqueline Genet³⁸⁵ a noté la vaste connaissance du poète irlandais en histoire de l'art. De multiples renvois sillonnent l'œuvre journalistique et poétique, et notamment *A Vision*. Des sources artistiques (peinture, sculpture, tapisserie) sous-tendent maints poèmes. Son intérêt pour les arts plastiques, et particulièrement la peinture, n'a jamais cessé. Durant sa longue carrière journalistique, il a eu maintes fois l'occasion d'attirer l'attention sur l'évolution des arts³⁸⁶. Au moment de la polémique que souleva le refus d'accueillir les toiles françaises de la collection de Sir Hugh Lane destinées à la Galerie Municipale de Dublin, puis durant la querelle que se livrèrent Londres et Dublin pour la possession des tableaux après la mort de celui-ci, en 1916, Yeats prit vivement position à travers de nombreux articles de presse, écrits jusqu'en 1928. Il s'agissait en l'occurrence de peintures de Corot, Degas, Manet, Monet et Renoir³⁸⁷. La controverse suscita les *Poèmes écrits par Découragement* et surtout le poème satirique « To a

³⁸⁴ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », juillet 1866, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 77 :

« après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau ».

³⁸⁵ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats*, op. cit., p. 515-517.

³⁸⁶ Par exemple dans l'essai « Le symbolisme en peinture » 1898, in W.B. YEATS, *La Taille d'une agate et autres essais*, trad. sous la direction de Jacqueline Genet, Klincksieck, 1984.

³⁸⁷ Voir W.B. YEATS, *The Variorum Edition of the Poems*, Macmillan, New York 1957, p. 819.

wealthy man who promised a second subscription to the Dublin Municipal Gallery » (« A un homme riche qui promet une seconde souscription à la galerie municipale de Dublin »).

Pour Yeats comme pour Mallarmé, l'idéal artistique est la Beauté, qui se cristallise, selon lui, dans la sculpture grecque et l'art byzantin, sujets des poèmes « The Statues », « Sailing to Byzantium » et « Byzantium ». Byzance représente pour lui la réalisation de l'union des arts, comme il affirme lors d'une conférence donnée à l'occasion d'une exposition des tableaux de G.F. Watts – « Il était convaincu que tous les arts étaient fondamentalement un »³⁸⁸ – et dans l'essai « Le symbolisme en poésie » :

« Tous les sons, toutes les couleurs, toutes les formes évoquent des émotions indéfinissables et pourtant précises ou, comme j'incline à penser, appellent parmi nous certains pouvoirs désincarnés, [...] et, lorsque son, couleur et forme s'organisent en relations musicales, une belle relation, ils deviennent comme un son, une couleur, une forme évoquant une émotion produite de leurs évocations distinctes et formant néanmoins une seule émotion. »³⁸⁹

Les écrits de Yeats démontrent une interdépendance étroite entre peinture et poésie, J.P. Frayne constate : « La critique d'art est minimale chez Yeats, et celle qui existe, se consacre, comme ses essais sur l'illustration de la *Commedia* de Dante par Blake, aux aspects littéraires de l'art pictural. »³⁹⁰

Yeats avance fréquemment des références picturales pour éclaircir un aspect littéraire ou spirituel. Dans « Swedenborg, les Médiums et les Lieux désolés », le poète oppose le philosophe et le peintre :

« Swedenborg, parce qu'il appartient à un dix-huitième siècle que le renouveau romantique n'avait pas encore influencé, ressent de l'horreur dans les lieux rocheux et inhabités, et croit ainsi que les méchants se trouvent en de tels lieux, alors que les bons ont pour domaine le gazon lisse, les allées de jardin et le clair soleil de Claude Lorrain. »³⁹¹

³⁸⁸ W.B. YEATS, *Uncollected Prose*, éd. par J.P., Frayne et C. Johnson, vol.2, Macmillan, Londres 1975, p. 343 : "He was convinced that all the arts were fundamentally one art, [...]" (Nous traduisons.)

³⁸⁹ W.B. Yeats, *Essays*, Macmillan, Londres 1924, p. 192-193 :

"All sounds, all colours, all forms, [...] evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, [...], and when sound and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become as it were one sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion". (Nous traduisons.)

Nous rappelons la synthèse des arts chez Baudelaire et Verlaine.

³⁹⁰ John P FRAYNE, commentaire à W.B. YEATS, *Uncollected Prose*, vol. I, Columbia University Press, New York, 1970, p. 182.

"[...] Yeats' art criticism is minimal and whatever exists is devoted, like his essays on Blake's illustrations for Dante's *Commedia*, to the literary aspects of pictorial art." (Nous traduisons.)

³⁹¹ W.B. YEATS, *Explorations*, trad. par E. Hellegouarc'h et J. Genet, Presses Universitaires de Lille, Lille 1981, p. 37.

Dans une lettre à son père, il assimile le poète à un « faiseur d'images » que l'on peut affilier, selon les caractéristiques qui lui sont propres, à un mouvement en peinture :

« Je crois que Keats est probablement plus grand que Shelley et – au-delà de ce que peuvent exprimer les mots – plus grand que Swinburne, parce qu'il fait des images que l'on ne peut oublier et qu'il les voit autant imprégnées de rythmes qu'une peinture chinoise. La poésie de Swinburne est dans l'ensemble – à part quelques poèmes de jeunesse – aussi abstraite qu'une toile cubiste. »³⁹²

Dans « Introduction générale à mon œuvre », Yeats compare la littérature à une tapisserie³⁹³. L'art devient sujet de poésie comme dans « The Statues » ou est évoqué dans « Michael Robartes and the Dancer », « An Acre of Grass », « Under Ben Bulbin » et autres poèmes³⁹⁴.

La genèse du poème « On a picture of a Black Centaur by Edmund Dulac » (« Sur l'image d'un centaure noir par Edmund Dulac ») illustre le processus créatif de Yeats comme un travail syncrétique qui superpose des images. Une œuvre picturale naît d'une conversation qu'eurent le peintre Cecil Salkeld et le poète méditant sur un poème déjà commencé sur une aquarelle d'Edmund Dulac. Elle est déterminante pour la composition poétique. Cecil Salkeld en relate les circonstances :

« Il sortit de sa poche, un tout petit morceau de papier sur lequel il avait écrit huit lignes, corrigées une dizaine de fois [...] je n'y remarquais qu'une expression dont je savais qu'elle l'obsédait à cette époque, car Yeats était depuis toujours un homme dominé – parfois des semaines durant – par une seule expression : celle-ci fut 'le blé des momies' destinée à paraître dans un poème bien postérieur – une expression qu'il n'oublia jamais. Cette nuit-là je veillais longtemps après que les autres furent couchés, et finis une aquarelle d'un mystérieux centaure à la lisière d'un bois sombre : au premier plan, à l'ombre du bois, les sept 'ivrognes' d'Ephèse furent allongés en leur stupeur ivre, tandis que loin derrière, sous le soleil d'une plaine désertique lointaine, des éléphants et la bannière d'une grande armée s'éloignèrent. Le lendemain, je présentai la toile à Yeats. Il la regarda d'un air critique qui me rappela subitement qu'il avait étudié les Beaux Arts. [...] Plus tard dans la nuit, W.B. descendit souper, la mine parfaitement dégagée; il était évident que le poème fut fini. [...] Lorsque les dames se furent retirées, il produit un flacon de cognac enveloppé de cuir de porc et un petit manuscrit d'une belle écriture : 'Votre image a rendu la chose claire', dit-il, 'Je vais vous dédier le poème'. »³⁹⁵

³⁹² W.B. YEATS, « Lettre à J.B. Yeats », 14 mars 1916, *Selected Prose*, Macmillan, Londres 1964, p. 149 :

"I think Keats perhaps greater than Shelley and beyond words greater than Swinburne, because he makes pictures one cannot forget and sees them as full of rhythm as a Chinese painting. Swinburne's poetry, all but some early poems, is a abstract as cubist picture." (Nous traduisons.)

³⁹³ W.B. YEATS, trad. J. GENET et E. HELLEGOUARC'H, *L'Herne*, W.B. Yeats, op. cit., p. 97.

³⁹⁴ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats*, op. cit., p. 515-517.

³⁹⁵ Rapport de Cecil Salkeld publié in : Joseph HONE, *W. B. Yeats 1865-1939*, St. Martin's Press, New York, 1962, p. 326-328, repris par Norman A. JEFFARES, op. cit., p. 249-250 :

"He pulled out of his pocket a very small piece of paper on which he had written 8 lines which had been perhaps ten times corrected. [...] I only saw one phrase which I knew was obsessing him at that time – for Yeats was at all times a man dominated – sometimes for weeks on end – by a single phrase : this one was 'Mummy wheat' – a phrase destined to appear in a much later poem – a

« The Municipal Gallery revisited » (« La Galerie Municipale revisitée »), passe en revue les tableaux du Musée Municipal de Dublin. Ces peintures constituent autant de témoignages d'un passé récent : amis et connaissances du poète à présent décédés. Elles permettent une forme de retrouvailles avec l'histoire de l'Irlande, une réminiscence très personnelle empreinte d'émotion.

« La plupart des titres mêmes des recueils des poèmes évoquent des images », écrit René Fréchet³⁹⁶. Portraits ou paysages dessinés dans ses poèmes produisent comme une réponse à l'œuvre de son père et de son frère. « Les images révèlent la prédilection de Yeats pour les impressions sensorielles, surtout visuelles », explique J. Genet³⁹⁷. Le poète s'en explique dans *Sur la chaudière* : « les chefs-d'œuvre, que ce soit à la scène ou dans le cabinet de l'écrivain, se distinguent par l'action, par leur qualité visuelle – qui peut oublier Ulysse, Don Quichotte, Hamlet, Lear, Faust, autant de personnages de kaléidoscope –, [...] »³⁹⁸. Maintes fois, nous le voyons à la recherche d'une image : « I seek an image »³⁹⁹ déclare-t-il dans l'« Introduction » à *Les Mots sur la vitre*.

Dans la « Préface » au recueil *Poèmes 1899-1905*, Yeats considère la préoccupation de l'artiste de l'image idéale comme une sorte de renoncement au monde réel :

« Tout art est en dernière analyse une tentative de condenser comme à partir de la vapeur du monde flottant dans les airs une image de perfection humaine, et pour elle-même, non pour l'intérêt de l'art. Et c'est pourquoi le travail des alchimistes, qu'on appelait des artistes en leur temps, est une comparaison adéquate pour toute modification délibérée du style. Nous vivons avec des images, voilà notre renoncement, car seul le sage silencieux, ou le saint, peut entrer dans cette perfection, [...]. »⁴⁰⁰

phrase he never forgot.

That night I sat up late, long after the others had gone to bed, and finished a water-colour picture of a weird centaur at the edge of a dark wood in the foreground, in the shade of the wood, lay the seven Ephesean 'topers' in a drunken stupor, while far behind on a sunny distant desert plain elephants and the glory of a great army passed away into the distance. Next day I showed the picture to Yeats. He looked at it so critically that I suddenly remembered that he had been an Art Student. [...]

Later that night, W.B. came down to supper with a perfectly clear countenance; it was plain the poem was finished.[...]

When the ladies had withdrawn, he produced a pigskin-covered brandy flash and a small beautiful written manuscript : 'Your picture made the thing clear', he said 'I am going to dedicate the poem to you'. (Nous traduisons.)

³⁹⁶ René FRECHET, « Introduction » à W.B. YEATS, *Choix de poèmes*, Aubier Montaigne, Paris 1975, p. 59.

³⁹⁷ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 562.

³⁹⁸ W.B. YEATS, « Sur la chaudière », trad. par Claude Rudigoz, *Explorations, op. cit.*, p. 413.

³⁹⁹ W.B. YEATS, *Selected Prose*, éd. par A.N. Jeffares, Macmillan, Londres, 1964, p. 213.

⁴⁰⁰ W.B. YEATS, *The Variorum Edition of the Poems*, Macmillan, New York, 1957, p. 849.

L'artiste vit pour créer l'œuvre, qui est beauté parfaite, mais qu'il n'atteindra jamais. Le poète alchimiste, tentant par l'alchimie du verbe la transformation suprême dans un effort à jamais ininterrompu, voilà de quoi nous rappeler, encore une fois, Mallarmé.

L'image visuelle chez Yeats est donc une tentative de saisir et reproduire une image mentale. « Ses rêves étaient ses grands fournisseurs »⁴⁰¹ écrit René Fréchet. Le poète, curieux des processus du subconscient, a sondé l'image du rêve nocturne. Le poème « Une image d'une vie antérieure » reflète les conclusions que Yeats a pu tirer de recherches d'abord ésotériques, puis psychologiques, et qu'il approfondit par des lectures de publications de cette jeune science, en particulier celles de C.G.Jung.

La poésie du jeune Yeats sera particulièrement marquée par l'art des préraphaélites. Le poème « The Cap and Bells »⁴⁰² recrée un sujet médiéval digne des peintures de Morris, *La Reine Guinevere* de 1864⁴⁰³, de Burne-Jones, *La Fille du Roi*, 1865-1866⁴⁰⁴, ou de Rossetti, dont, à l'invitation du peintre, il avait pu visiter l'atelier. Lorsque le ménestrel-baladin évoque l'image de la dame qu'il courtise – « Et sa chevelure était une rose fermée », on perçoit bien un écho mallarméen (« Mais ta chevelure est une rivière tiède »⁴⁰⁵), mais également comme le souvenir de *La Bien-aimée* de Rossetti, tableau exécuté en 1865-1866⁴⁰⁶. Ce portrait représente le buste d'une jeune femme rousse, le visage ceint d'un châle vert à la manière d'une corolle. Sa robe ample de même teinte est parsemée de petites fleurs. Un diadème rouge et or reprend le motif floral. Quatre jeunes filles l'entourent, les cheveux couverts de voiles transparents, dans leurs mains des lys rouges. Devant elle, une jeune fille noire porte un vase garni de roses. Dans la composition de cette toile, le visage de la jeune femme émerge comme le calice d'une fleur au centre de pétales refermés.

En 1888, vingt-cinq ans après Mallarmé, Stefan George, jeune bachelier, curieux des jeunes mouvements artistiques, arrive dans la capitale anglaise pour y approcher lui

"All art is in the last analysis an endeavour to condense as out of the flying vapour of the world an image of human perfection, and for its own and not for the art's sake, and that is why the labour of the alchemists, who were called artists in their day, is a befitting comparison for all deliberate change of style. We live with images, that is our renunciation, for only the silent sage or saint can make himself into that perfection [...]." (Nous traduisons.)

⁴⁰¹ René FRECHET, « Introduction » à W.B. YEATS, *Choix de poèmes*, Aubier, Paris 1975, p. 59.

⁴⁰² W.B. YEATS, *The Wind among the Reeds, Collected Poems, op. cit.*, p. 73 :

« And her hair was a folded flower ». (Nous traduisons.)

⁴⁰³ Huile sur toile, 71 X 50 cm. Tate Gallery, Londres.

⁴⁰⁴ Huile sur toile 105 X 61. Musée d'Orsay, Paris.

⁴⁰⁵ MALLARME, « Tristesse d'été ».

⁴⁰⁶ Huile sur toile, 82,6 X 76,2. Tate Gallery, Londres.

aussi l'œuvre préraphaélite⁴⁰⁷. Il approfondit ses connaissances plus tard au contact du peintre belge Fernand Khnopff, familier de Burne-Jones, et de Melchior Lechter, qui rejoint, en 1895, le cercle des *Blätter für die Kunst*, revue fondée et dirigée par le poète allemand. L'artiste, peintre sur vitrail, attentif aux innovations de l'édition de livres d'art, introduit les méthodes de la Kelmscott Press de William Morris en Allemagne. A la demande de Stefan George, il prendra en charge un certain nombre d'éditions prestigieuses sorties avec l'insigne des *Blätter*.

George s'intéresse à l'art préraphaélite pictural et poétique et à la critique qui a fait connaître la nouvelle école. Parmi ses nombreuses traductions, on distinguera des extraits des *Modern Painters* de Ruskin et quelques sonnets du recueil *The House of Life* de Rossetti, toutes publiées dans sa revue⁴⁰⁸. Une résonance de son séjour en Angleterre est conservée dans le recueil *Von einer Reise (D'un voyage)*, composé en 1888-1889. Le poème « Sonett nach Petrarka » du jeune poète allemand relève un sujet traité par l'artiste anglais à de multiples reprises en référence à l'amour mystique de Dante, par exemple dans l'aquarelle *Beata Beatrix* de 1863⁴⁰⁹.

L'art des primitifs italiens (ou de la première Renaissance), sur lequel s'appuient précisément les préraphaélites, l'attirera au Louvre lors de son premier séjour à Paris en 1889. Albert Saint-Paul l'y accompagna et assista ainsi à la genèse de « Ein Angelico », poème inspiré par *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico⁴¹⁰. Toujours à Paris, le jeune George fréquente les milieux artistiques, qui réunissent symbolistes et impressionnistes, poètes, musiciens et peintres. Il approche ainsi, parmi d'autres, Puvis de Chavannes, Seurat, Cézanne, Gauguin et Rodin. Les images impressionnistes du recueil *Zeichnungen in grau (Dessins en gris)* consacrent les marques de ces rencontres.

George enchaîne les déplacements à l'étranger durant plusieurs années. De ses visites en Angleterre, France, Belgique, Hollande, Danemark, Suisse, Autriche, Italie et Espagne, il ramène des réminiscences d'œuvres picturales et plastiques qui imprégneront sa poésie.

⁴⁰⁷ Ralph FARREL, d'après une information de Albert Verwey, poète hollandais, ami de George, dans : Ralph FARREL, *Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung*, Germanische Studien, Heft 192, Verlag Ebering, Berlin 1937, p. 15.

⁴⁰⁸ *Blätter für die Kunst*, 2^{ème} série, n°2, Berlin, octobre 1894.

⁴⁰⁹ Huile sur toile, 86,3 x 66 cm. Tate Gallery, Londres.

⁴¹⁰ Albert SAINT-PAUL, « Stefan George et le Symbolisme français », *Revue d'Allemagne*, t. II, n° 13-14, 1928, p. 399.

Le romantisme s'était attaché à la description de tableaux comme source d'inspiration poétique pour l'élaborer en une œuvre lyrique, le « Bildgedicht »⁴¹¹. George cultive ce genre dans le recueil *Hymnen*, première œuvre publiée et composée après sa rencontre décisive avec Mallarmé et les cercles des poètes et peintres symbolistes et impressionnistes. Deux « Images » viennent clore ce recueil : « Ein Angelico » d'après l'œuvre étudiée au Louvre et « Der Infant » dont la source reste incertaine. Puis « Die Gärten schliessen » (« Les jardins ferment »), paysage impressionniste d'un soir d'automne dans les jardins de quelque palais parisien ouvert au public, ornés de statues de divinités antiques, termine l'œuvre.

Albert Saint-Paul témoigne de l'impression de Fra Angelico sur Stefan George :

« Je le conduisis un jour au musée du Louvre. La salle des primitifs italiens l'enthousiasma. Giotto, Mantegna, Fra Angelico le ravirent par l'expression d'un idéalisme ingénu, baigné dans une lumière si limpide et si vive qu'elle semble être peinte d'hier.[...] Un soir, il me lut le sonnet ci-contre qu'il me dédia et qui lui avait été inspiré par le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico. »⁴¹²

En tant que poète et éditeur, George accorde une place importante aux arts picturaux et plastiques dans sa revue, les *Blätter für die Kunst* : à côté de reproductions (dessins et tableaux), des poèmes inspirés par la peinture. Ainsi figure dans la première série, en mai 1893, un poème sur un tableau de Böcklin. Dans le numéro d'août, le poète se réclame des techniques du portrait pictural par un panégyrique sur Mallarmé, « Effigies de poètes III : Mallarmé »⁴¹³. Ce même numéro accueille également un choix de traductions du poète danois Jens Peter Jacobsen, dont le poème « Arabesque sur un dessin de Michel-Ange ». Toute une série de poèmes en prose seront édités dans le dernier numéro de la première série et tout au long de la deuxième série de la revue. Stefan George compose sur « Eine Pieta des Böcklin », sur des costumes d'apparat du peintre flamand Dierick Bouts, suivront des poèmes sur des esquisses de Max Klinger, un tableau de Quentin Masey, sur une Vierge de Cimabue. D'autres œuvres renferment de manière moins évidente l'inspiration picturale. George se libère de la description de tableaux dans « König und Harfner » en 1901. En l'absence d'une note du poète, qui était opposé aux commentaires sur son œuvre, seule la correspondance de Friedrich

⁴¹¹ « Poème sur image ».

⁴¹² Albert SAINT-PAUL, « Stefan George et le Symbolisme français », *op. cit.*, p. 399.

⁴¹³ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art 1892-1919 et autres textes du cercle de George*, trad. Ludwig Lehnen, coll. Bibliothèque Allemande, Les Belles Lettres, 2012, p. 17-21.

Gundolf⁴¹⁴ nous a permis de découvrir comme source picturale un tableau issu de l'école de Rembrandt, *Saül et David*, exposé au musée de La Haye.

Renaissance italienne, école flamande et tableaux religieux : des tendances s'affichent. La figure de la Vierge est récurrente, dans *l'Ancien Testament* le poète choisit après David et Saül, le patriarche Melchisedech et l'épisode de la manne céleste, extrait de *l'Exode*. Après les publications dans la revue, le recueil *Le Septième Anneau* ouvre une série de poèmes consacrés aux arts plastiques, par un quatrain qui s'attache à une sculpture ancienne de la Vierge, alors qu'un second poème décrit une scène d'adoration des Rois Mages.

La revue des *Blätter für die Kunst* sera fondée sur le principe de la complémentarité des arts et de leur parenté (« verschwisterte künste »⁴¹⁵). Ainsi sont publiés à partir de la deuxième série des travaux d'artistes appartenant au cercle et ceux d'illustres étrangers, parmi eux les Belges August Donnay et Fernand Khnopff. Une préférence pour le portrait se fait jour, avec, en première place, le portrait de George lui-même dans toutes ses variantes : dessin, peinture, sculpture et photographie.

Le poète prend position vis-à-vis des arts plastiques dans les introductions, rédigées probablement de sa main, et les essais qu'il admet à la publication dans les *Blätter*. Des articles traitant des arts figuratifs et musicaux parcourent les différentes séries des *Blätter*. Dès le second numéro, une contribution de l'éditeur C.A. Klein, écrit sous l'instigation de George à l'intention du public français, situe la poésie au carrefour des arts figuratifs et musicaux. Le texte correspondrait à la figure, le son à la couleur⁴¹⁶. Klein revient sur la question dans un autre article datant de mars 1893 avec une citation de George : « Quand tu composes de la poésie, chante et peins ! »⁴¹⁷. Dans un troisième volet, il évoque le rôle de la présentation de la page et du livre : impression, qualité du papier, typographie, signes et orthographe font partie intégrante de l'art du poète.⁴¹⁸

Paul Géraudy affiche les choix artistiques du cercle dans le quatrième numéro de la deuxième série, où il place les préraphaélites (« göttliche formen ») et les symbolistes

⁴¹⁴ Stefan George – Friedrich Gundolf: *Briefwechsel*, éd. par Robert Boehringer et Georg Peter Landmann, Helmut Küpper, Munich et Düsseldorf 1962, p. 13.

⁴¹⁵ *Blätter für die Kunst*, II, 5, p. 129.

⁴¹⁶ C.A. KLEIN, « Über Stefan George. Eine neue Kunst », *Blätter* I, 2, déc. 1892, p. 47 :

« Die poesie im strengen sinn scheint fast die mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden künsten zu sein. Sollte der takt der figur, der ton der farbe entsprechen? » (Nous traduisons.)

⁴¹⁷ C. A. KLEIN « Unterhaltungen im grünen salon », *Blätter* I, 3, p. 83 :

« Wenn du dichtetst sing und male ». (Nous traduisons.)

⁴¹⁸ *Blätter für die Kunst*, I, 5, p. 144.

français sur un même piédestal, tout en décernant la place d'honneur au peintre allemand contemporain Böcklin (« hohes ziel »). Dans la troisième série paraissent, en août 1896, des extraits de l'œuvre de Ruskin, dans la cinquième un poème oppose le philosophe Nietzsche et le peintre Böcklin. Toutefois, avec le dernier numéro de la troisième série, en octobre 1896, la publication de reproductions d'œuvres picturales, comme d'ailleurs celle de compositions musicales, s'arrêteront.

Les traductions publiées dans les *Blätter für die Kunst* réservent une place importante à l'art plastique. Les extraits de l'œuvre d'Aloysius Bertrand, que Stefan George avait probablement connue dans le cercle de Mallarmé, sont des proses poétiques qui empruntent aux procédés des arts graphiques : « Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt ». Une introduction exprime les raisons de cette sélection : « La merveilleuse peinture de poupée qui implique toute l'école flamande. Haarlem peint par Jan Breughel. Dieter Neefs. David Teniers et Paul Rembrandt. »⁴¹⁹ Deux descriptions extraites des *Modern Painters* de Ruskin dessinent respectivement un paysage italien et le clocher de l'église de Calais, morceaux de proses poétiques évoquant des tableaux. Dans une note préliminaire, le poète souligne les caractéristiques de la prose comme modèle qui peint et qui exprime la passion⁴²⁰. L'introduction à la quatrième série, en novembre 1897, consacrera l'interaction des modes artistiques comme principe fondamental de l'art : « Que ceci nous soit origine et fin : de parler de l'art en incitant les rapports et interactions réciproques des arts et les préservant de l'immobilisation. »⁴²¹ Dans ce numéro, le regard est tourné vers les formes harmonieuses de l'art de la Grèce antique (p. 4). Enfin, l'introduction à la 5^{ème} série de 1900-1901 retrouve l'exigence de pureté de la forme réalisée dans les œuvres des « vieux maîtres de Cologne et d'autres maîtres rhénans » (p. 2) qui créent parallèlement aux « primitifs italiens » et qui trouvent en Holbein leur plus éminent représentant.

A cette époque, la forme plastique du corps humain pénètre le discours de George sur l'art poétique, alors que, en même temps, il place l'art visionnaire, l'art de Böcklin aux origines de la nouvelle poésie en Allemagne. Ainsi, l'introduction à « Eine

⁴¹⁹ Stefan GEORGE, *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 17, p. 98 :

« Das wunderbare puppengemälde das die ganze flämische schule umfasst. Haarlem gemalt von Jan Breughel. Dieter Neefs. David Teniers und Paul Rembrandt. » (Nous traduisons.)

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 107 :

« meisterstücke malender und leidenschaftlicher rede » (Nous traduisons.)

⁴²¹ *Blätter für die Kunst*, 4^{ème} série, n° I et II, p. 1 :

Pietà des Böcklin » précise dès 1893 le rôle de l'œuvre picturale pour la création poétique : « Nous sommes devenus visionnaires grâce à des hommes comme Böcklin ». Une conception commentée par Franz Schonauer : visionnaire pour « ce qui est idéal, cérémonieux, beau et décoratif, pour un art qui montre la belle vie, la grandeur et le mythique, qui n'est ni réaliste, ni naturaliste »⁴²². Au travers des œuvres figuratives, l'Antiquité a été conservée et transmise aux millénaires qui se succèdent. L'image devient ainsi garante de survie et d'éternité. Dans un vers du poème « Die Weihe » (« Ordination ») qui introduit au recueil *Hymnen*, George affirme après Mallarmé et comme Yeats : « L'espace et l'être mort revivent dans l'image »⁴²³.

Si les premiers contacts avec les milieux symbolistes trouvent un reflet dans le recueil *Zeichnungen in Grau (Dessins en gris)*, les *Hymnen* confèrent à l'inspiration musicale un rôle cadre. Pour George, comme pour Mallarmé et Yeats, le langage poétique relève de tous les arts et s'adresse à tous les sens. C'est un des principes fondateurs de la poésie symboliste qu'il expose ainsi à Albert Mockel :

« Mais il nous faut développer d'abord la plastique du langage : nous devons créer nos instruments de travail, enseigner aux poètes leur métier d'artisan – leur rappeler que le mot est musique, leur apprendre qu'il a un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur. »⁴²⁴

b) L'art dans l'œuvre poétique : présence et fonction de l'image mythique

La recherche de liens entre une œuvre picturale et une œuvre littéraire doit s'entourer de précautions. Les indications formulées par l'auteur dans le titre, dans le corpus de l'œuvre, dans une notice jointe, dans la correspondance ou encore celles orales relevées par un témoin direct, fournissent un appui sûr et seule la localisation du tableau pose parfois problème. Toutefois, ces indications faisant défaut dans de très nombreux cas, la recherche d'indices s'avère une tâche délicate, puisqu'il ne suffit pas d'intuitions ou de vagues analogies, mais il s'agit de fournir des preuves qui soutiennent

Dies sei noch immer anfang und end : von der kunst zu reden : den künsten in ihren beziehungen und ihrem zusammenwirken eine die andere anregend und vor erstarrung bewahrend. » (Nous traduisons.)

⁴²² Franz SCHONAUER, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Monographien, Kurt Kusenber, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1960. p. 69.

« für das Idealische, Feierliche und Dekorativ-Schöne, für eine Kunst, die das schöne Leben zeigt, das Grosse und Mythische, die nicht realistisch oder naturalistisch ist. » (Nous traduisons.)

⁴²³ « Raum und Dasein bleiben nur im Bilde », traduction M. BOUCHER, *Stefan George*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 31.

⁴²⁴ Stefan GEORGE cité par Albert MOCKEL, « Quelques souvenirs sur Stefan George », *Revue d'Allemagne*, t.II, n° 13/14, nov./déc. 1928, p. 392.

avec la moindre marge d'erreur possible le rapprochement avec une œuvre figurative, alors même que le poète se détache de sa source. Aussi, faut-il examiner le bien-fondé des hypothèses déjà émises par le passé et qui souvent ne se font l'écho que d'autres commentaires.

Les trois poètes portent un intérêt particulier à des peintures ou sculptures à charge symbolique ayant recours au mythe et à la légende et, au tout premier plan, à une inspiration puisée dans les textes bibliques, dans l'Antiquité et les légendes du Moyen Âge. Elles seront des sujets de poésie ou prose. Allant au-delà d'une description poétique de ces représentations, ils composent une interprétation qui formule une synthèse de l'image et du récit sous-jacent et qui peut inclure une réflexion sur les conditions de réalisation de la toile. Ils retraitent ainsi le thème mythique à un deuxième degré. Il convient dès lors de s'interroger sur les modifications éventuelles apportées à l'image première du mythe par l'œuvre du peintre, puis par le traitement du poète, et de rechercher dans quelle mesure et sous quelle forme l'ancienne ou la nouvelle image émergera dans d'autres textes.

Comme évoqué plus haut, certains tableaux ont laissé des impressions fortes. Nous pouvons retenir pour George : *Le couronnement de la Vierge* par Fra Angelico au Louvre (« Ein Angelico »), *La prise de Jérusalem par Titus* par Nicolas Poussin, toile exposée à Munich (« Nachdem die hehre stadt »⁴²⁵), *Saül et David* par l'école de Rembrandt au Rijksmuseum de La Haye, *Lamentations du Pâtre* par Böcklin (« Pèlerinages »)⁴²⁶, ou encore l'image préraphaélite de l'ange du *Tapis de la Vie* (« Ich forschte bleichen eifers nach dem horte »), et l'analogie entre *Les Filles du Rhin* par Fantin Latour et « Stimmen im Strom ». George indique fréquemment sa source picturale dans le titre même de ses pièces, parmi elles, « Ein Angelico » et « Der Infant ».

Dans les commentaires à ses poèmes, voire dans le titre, Yeats révèle, lui aussi, souvent l'œuvre picturale ou sculpturale qui lui avait inspiré telle image ou telle figure. Ainsi, le titre du poème « On an image of a black Centaur by Edmund Dulac » désigne d'emblée l'aquarelle de l'illustrateur et peintre Dulac comme la source directe. Moins directement, mais pour autant clairement, les mosaïques byzantines de Ravenne émergent dans « Byzance », « Sailing to Byzance », et aussi « The Mother of God », *Le*

⁴²⁵ Stefan GEORGE, *Werke I, Das Buch der hängenden Gärten*, op. cit., p. 100.

⁴²⁶ Claude DAVID, op. cit., p. 62.

Mariage de Pelée et de Thetis par Nicolas Poussin, exposé à la National Gallery de Dublin, dans « News for the Delphic Oracle »⁴²⁷, la gravure *The lonely Tower* illustrant *Prince Athanase* de Shelley par Samuel Palmer dans « The Phases of the Moon », *Léda et le Cygne* par Michelange dans « Leda and the Swan », les sphinx de Sturge Moore et de Charles Ricketts dans « The second Coming », les figures féminines de Burne-Jones dans « A Statesman's Holidays » et les illustrations de William Blake, les mandalas hindous et les illustrations cosmologiques du Moyen Âge dans *A Vision*. Enfin, « The Municipal Gallery revisited » évoque une série de tableaux, des portraits de connaissances et amis du poète exposés au musée de Dublin.

Quant à Mallarmé, il fait part de ses connaissances de l'art de la Grèce antique dans *Les Dieux antiques* et s'en inspire dans ses poèmes, à l'exemple de *L'Après-midi d'un Faune*. Une analogie troublante rapproche les poèmes « Apparition » et « Les Fleurs » des figures féminines de Rossetti. Les portraits de « Salomé » par le Titien et celui exécuté par son ami Henri Regnault ont présidé à la création du cycle *Hérodias*, les figures de Hamlet par Delacroix et Manet se profilent derrière *Igitur*, un dessin, *Vespucci*, de J. Collaert au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale pourrait avoir inspiré l'hommage à Vasco da Gama « Au seul souci de voyager ». Mais les références directes à une œuvre picturale sont rares chez le poète français. Le poème « Sainte », composé en guise de cadeau de fête d'après une « image ancienne », est un exemple de la difficulté de remonter à une source identifiée. Il comporte des indices inspirés d'une peinture, d'un vitrail ou encore d'une page de livre de chants enluminés. En revanche la série des *Chansons bas* répond à une commande pour accompagner une série de dessins.

Nés dans des circonstances très différentes, ces poèmes s'inspirent de tableaux qui relèvent tantôt du mythe ou de la légende, tantôt de l'histoire ancienne ou contemporaine, voire du vécu quotidien. Toutefois, les poètes vont introduire des éléments mythiques dans des œuvres, d'où cet aspect paraît totalement absent. Cette technique se retrouve déjà dans le poème « Der Infant » du jeune Stefan George.

La recherche de la source picturale pour « Der Infant » a donné lieu à de multiples hypothèses. Tout récemment, une tendance s'affiche à nier l'existence d'une toile inspiratrice, c'est la thèse de Katharina Mommsen dans son article « Zur

⁴²⁷ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, pp. 516 et 618.

Bedeutung Spaniens für die Dichtung Stefan Georges »⁴²⁸. Selon elle, la visite du « Panteon de los Infantes », qui regroupe tous les sarcophages des infants d'Espagne morts avant l'accession au trône, aurait inspiré cette pure création de l'imagination. Cependant, pour d'autres critiques, le poème est supposé avoir été inspiré par un portrait. Maurice Boucher évoque une peinture de Vélasquez, découverte au Kunsthistorisches Museum de Vienne⁴²⁹, de l'infant d'Espagne, probablement Balthasar Carlos, décédé à l'âge de 16 ans, ou de son demi-frère Felipe Prospero, jeune prince héritier fragile et maladif qui mourut encore enfant. Si nous ne pourrions prendre en considération les toiles du musée de Vienne, dans la mesure où le poème de George est antérieur à sa visite dans cette ville et évoque des détails absents des toiles de Vienne, un Vélasquez semble bien à l'origine du tableau. En revanche, il paraît préférable de chercher ce portrait au musée du Prado à Madrid, où George séjourne en automne 1889 ou encore parmi les tableaux représentant Balthasar Carlos en armure à Hampton Court, au Mauritshuis à La Haye où celui de Felipe Prospero, également en armure, de la Collection Contini Bonacossi à Florence. Il me semble important de noter également une possible rencontre à Paris avec les toiles de Manet qui reprennent des œuvres de Vélasquez. Et nous serons même enclin à y déceler la synthèse de deux portraits, l'un de Balthasar Carlos en uniforme, l'autre de son jeune demi-frère.

La méditation du poète décèle les signes de la mort proche de l'infant (« fahler fries », « weisses antlitz ») et les prémices d'une existence différente, merveilleuse et tellement plus proche de la vie d'un enfant (« seidenball »). Sans jamais nommer la mort, le poète l'indique dans une périphrase (« dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen »), qui produit, au-delà d'un euphémisme, l'impression que la réalité de la vie terrestre représente la phase sombre de l'existence humaine.

La prémonition de la disparition du prince est soutenue par le souvenir du destin parallèle d'un demi-frère qui l'avait précédé. Balthasar Carlos est le sujet de plusieurs toiles de Vélasquez. Le prince héritier a succombé à la varicelle, en allemand « Windpocken » (Wind = vent), à l'âge de seize ans. George découvre dans la représentation du paysage apparaissant au fond des portraits dits « en chasseur », l'origine de la maladie : le vent froid de la montagne. L'élément naturel est personnifié

⁴²⁸ *George Jahrbuch*, Bd.2, Niemeyer, Tübingen 1998, p.36-38.

⁴²⁹ Maurice BOUCHER, « Introduction », Stefan GEORGE, *Poèmes 1886-1933*, Bilingue Aubier-Flammarion, Paris 1969, p. 48.

dans le poème et deviendra le camarade de jeu du jeune prince, avant de causer sa mort. Le poète a sans doute en mémoire le « Roi des aulnes » de Goethe.

Le lieu austère qui sert de fond au portrait d'intérieur du jeune frère, l'armure de guerrier et les portraits environnant la toile des rois et nobles d'Espagne (« Schild, Degen, finsterer Mann ») désignent l'avenir que la réalité terrestre réserve au prince. Dans un contraste saisissant, le poème esquisse la vision du monde paradisiaque qui a accueilli l'enfant. Une scène féerique enchante le lecteur : le jeu insouciant de l'enfant avec une elfe au milieu d'un paysage lunaire. Si cette évocation, fruit de l'imagination du poète, dépasse largement le sujet et le réalisme du portrait historique, elle est présentée comme ayant été incitée par un de ses éléments, le seul attribut infantile : une balle de soie brillante, sur une console à côté de l'enfant. Les effets de lumière sur lesquels joue Vélasquez illuminent les cheveux blonds des enfants royaux d'un halo flou et confèrent à ces visages doux un aspect surnaturel qui ne pouvait échapper au poète.

Dans cette scène, comme l'a bien vu Katharina Mommsen⁴³⁰, se mêle également le souvenir du voisinage de l'Escorial et du « Panteon de los Infantes », où se situait un atelier de fabrication de boules de verre multicolores, les « Glasgranaten » qui s'illuminent aux rayons de la lune. Malgré la gravité du sujet, la tonalité triste et les images sombres qui dominent la première strophe cèdent dans les strophes suivantes à une tonalité légère et à des images douces et lumineuses. L'enfant est libéré des contraintes de sa condition, de sa solitude d'enfant royal. Il ne regrette pas la vie terrestre. L'armure du guerrier qu'il porte sur la toile, paraît en opposition avec son visage candide, elle ne lui convient pas. Ainsi, l'interprétation du poète l' imagine destiné à une autre existence, élu pour accéder à une vie bienheureuse (Seligkeiten).

Dans les tableaux de Vélasquez, George trouve un modèle de jeune héros mort et divinisé. On perçoit dans ce poème la nostalgie d'un monde pur, lumineux et léger, tel que représenté par l'elfe et recherché plus tard par d'autres figures dans l'œuvre de George. Cependant, il s'agit là d'une réalité hors de ce monde et c'est bien à une existence austère et pesante par sa solitude que le poète semble assimiler la vie dans le monde ici-bas, voire son existence personnelle à cette époque. Dans ce contexte, la

⁴³⁰ Katharina MOMMSEN, « Zur Bedeutung Spaniens für die Dichtung Stefan Georges », *George-Jahrbuch*, Bd.2, *op. cit.*, p. 37-38.

beauté et l'espoir relèvent du monde des mythes et légendes et ne peuvent se révéler qu'à leur contact.

Autre poème nostalgique, « The Municipal Gallery revisited » ; nous y suivons Yeats au cours d'une visite à la Galerie Municipale de Dublin. Passant d'une toile à l'autre, il décrit en quelques traits chacune d'elles. Dans cette sélection, toutes ont un rapport avec le passé récent de l'Irlande vécu par le poète. Chacune des œuvres, des portraits de contemporains et surtout d'amis, devient le point de départ d'une méditation sur leur rôle dans l'histoire de l'Irlande, la vie du poète et la littérature. La première strophe évoque des personnages saisis à un moment crucial de leur vie, et décisif pour leur pays. Sous l'emprise de l'émotion, le poète s'exclame : « Ceci n'est pas l'Irlande morte de ma jeunesse, mais une Irlande imaginée par les poètes, terrible et joyeuse. »⁴³¹ Quant aux portraits de ses amis, « l'histoire de l'Irlande se retrace dans leurs traits »⁴³².

Cependant, au-delà de l'histoire, l'action de ces figures du monde de la politique ou de la littérature contribue à ressusciter l'âge mythique de l'Irlande éternelle dépeint par l'imagination des poètes. Contaminée par la tradition, l'histoire récente prend sur elle l'aura d'une nouvelle période mythique, continuatrice de l'ancienne grâce au renouveau dans l'art. Une figure du mythe grec, seul nom mythique, est appelée afin d'illustrer la force que procure une création littéraire enracinée dans la terre natale. Selon Yeats, l'art est un Antée, fils du dieu de la mer et de la déesse de la terre, qui reprend force à chaque fois qu'il touche le sol.

Empreint de mélancolie, sur un ton rêveur et méditatif, le poème pose un regard sur le passé et fait le bilan. A partir des portraits, la méditation du poète formule un hommage à ses amis justifiant la conception de l'art qu'ils partagent, pour enfin prendre place parmi eux.

Sur un tout autre ton s'annonce la série de petits poèmes composés par Mallarmé sur les dessins *Les types de Paris* de Raffaëlli. Des portraits de personnes anonymes rencontrées dans les rues de Paris saisissent le quotidien banal. Représentant non des individus précis, mais des types, ces figures du quotidien sont caractérisées par leurs métiers, pourvus des attributs spécifiques et mis en scène dans l'exercice de leurs activités. Le poète ne s'attache guère à une description précise, mais rend la scène

⁴³¹ W.B. YEATS, « The Municipal Gallery revisited », *Collected Poems, op. cit.*, p. 368 :
« This is not », I say, « the dead Ireland of my youth, but an Ireland the poets have imagined, terrible and gay. » (Nous traduisons.)

présente et vivante en s'y introduisant pour livrer au lecteur la réflexion que lui inspire chaque personnage, relevant un élément lié à chaque métier. Il découvre des analogies avec son métier de poète ou réagit simplement en client, toujours sur un ton farceur et avec des clins d'œil amusés.

Ainsi, pour « La Marchande d'habits », unique planche en couleur, le poète n'évoque que le seul regard du personnage, pour imaginer l'effet qu'il produirait sur lui, le poète. Nullement incommodé du fait de se faire littéralement déshabiller, et avec un brin d'humour, il se découvre exhibé dans une nudité de dieu grec, une apparence qui semble lui plaire, puisqu'il s'en va ainsi, sans laisser le temps à la bonne dame de lui proposer des vêtements neufs. L'émergence de l'image mythique souligne, par contraste avec ce monde terre à terre, la faculté du poète de rire de lui-même. Le regard professionnel de l'habilleuse le libère de fait d'une enveloppe usée, sous laquelle il dissimulait une identité divine. Toutefois, la découverte semble surprendre le poète, qui se découvre lui-même. Mallarmé ne tente pas de faire ici l'apologie du naturisme, mais il clôt le poème et le cycle en démontrant que le monde mythique perdure sous l'apparence banale du quotidien et l'habit conventionnel et usé du poète. Le poète est un dieu, déguisé pour ne pas être reconnu, mais que peut découvrir un regard expert.

Un deuxième type de poèmes se rattache à des tableaux ayant pour sujet des thèmes mythiques ou légendaires. Nous avons sélectionné trois poèmes s'inspirant du mythe et de la légende chrétienne. « Sainte » fut composée par Mallarmé en 1865 pour Madame Cécile Brunet, marraine de sa fille et épouse d'un maître vitrier appartenant au cercle des félibres d'Avignon. Dans sa première version, il porte le titre plus explicite « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin ». Ce sonnet du jeune Mallarmé, qui s'inspire apparemment d'un vitrail ancien, a subi quelques modifications significatives dans une version ultérieure, publiée en 1883 dans *Lutèce*, puis en 1887 dans *Poésies* où il figure avec le titre abrégé « Sainte ».

C'est dans un sonnet, « Ein Angelico », que le jeune George dépose les impressions que lui inspira le tableau *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, découvert au Louvre lors de sa première visite à Paris en 1889. Tout comme « Der Infant », « Ein Angelico » a été publié en 1890 dans la section « Bilder » (en français : « images » ou « peintures ») du recueil *Hymnen*.

⁴³² *Ibid.*, p. 570 : « Ireland's history in their lineaments trace ».

Traitant du thème de l'Annonciation, « The Mother of God »⁴³³ s'inspire d'une mosaïque byzantine, réminiscence d'une visite à Ravenne (église San Vitale ou San Apollinare Nuovo) en 1907, au cours d'un voyage que Yeats entreprit en compagnie de Lady Gregory. Le poème, une œuvre de maturité, fut composé en 1931 et publié en 1933 dans le recueil *The Winding Stairs*. Le poète désigne la source picturale dans une note jointe :

« Dans 'The Mother of God' (p. 281) les mots 'un rayon tombé par le creux de l'oreille' sont, me dit-on, obscurs. J'avais en mémoire les images d'une mosaïque byzantine de l'Annonciation, sur lesquelles une ligne était dessinée d'une étoile à l'oreille de la Vierge. Elle reçut le verbe par l'oreille, une étoile tomba, et une étoile fut née. »⁴³⁴

Ces œuvres sont toutes trois d'inspiration chrétienne, cependant les supports choisis diffèrent – vitrail, tableau, mosaïque – tout comme les époques de création. L'absence d'indication précise (« image ancienne »), ne permet pas de fixer la source du poème de Mallarmé, mais le tableau de Fra Angelico date du début de la Renaissance italienne, les mosaïques de Ravenne du Ve siècle, ère du règne des empereurs Théodoric et Justinien. Seul le tableau du *Couronnement de la Vierge* porte le nom de son auteur, les deux autres étant les œuvres d'artistes anonymes ou non identifiés, selon l'esprit des artisans-bâisseurs d'église ou la volonté du poète. Autre différence importante, le tableau de Fra Angelico est, de fait, une œuvre composite, car le tableau principal repose sur une prédelle représentant sept scènes de la vie de Saint Dominique.

Le poème de Stefan George se construit autour de trois données : le travail de l'artiste, la légende du saint, le couronnement de la Vierge. Dès la première strophe, le poète lie ces trois aspects de l'œuvre. L'évocation attribue des fonctions distinctives et hiérarchisées qui traduisent la distribution dans la peinture principale : le Conseil de l'Eternel veille au-dessus des combats qui agitent l'ici-bas et envoie en mission « l'ancêtre austère », Saint Dominique. Fidèle à l'œuvre du peintre, le poème de George traduit une image cosmique qui reconnaît deux mondes, terrestre et céleste. Il revient à l'artiste la tâche de fixer l'événement céleste sur son support, le rendant ainsi visible à tous. L'activité artistique est caractérisée comme « ce glorieux grand acte »⁴³⁵, un acte

⁴³³ Voir annexes.

⁴³⁴ W.B. YEATS, *Collected Poems*, op. cit., p. 536 :

« In 'The Mother of God' (p.281) the words 'A fallen flare through the hollow of an ear' are, I am told, obscure. I had in my memory Byzantine mosaic pictures of the Annunciation, which show a line drawn from a star to the ear of the Virgin. She received the word through the ear, a star fell, and a star was born. » (Nous traduisons.)

⁴³⁵ Stefan GEORGE, « Ein Angelico », op. cit., p. 21: „die glorreich grosse tat“.

considéré comme l'équivalent de l'action du saint qui, sur les tableaux de la prédelle, part à la reconversion des Albigeois en s'appuyant sur la parole et l'écrit.

Dans la deuxième strophe, George analyse le travail du peintre durant l'exécution de la toile. Le poète estime avant tout l'art du coloriste : les couleurs dominantes du tableau – or, jaune, rose et bleu – sont des couleurs naturelles empruntées à la vie de tous les jours que le moine du XVe siècle retrouve dans les objets de liturgie, le blé, les crayons des enfants et la teinture des vêtements. Doté de ces peintures, l'artiste parvient à figurer sur la toile cette scène céleste, sujet du tableau principal, que le poète décrira dans les deux tercets suivants.

C'est un Christ en majesté qui pose en récompense la couronne sur la tête de la Vierge, devenue ici fiancée rayonnante, mais silencieuse. Elle conserve l'humilité d'un enfant dans le poème, déduction de l'attitude de Marie sur le tableau, où elle est agenouillée devant le Christ. Des deux côtés du Christ, le poète distingue les « doux chanteurs de sa gloire », qu'il désigne comme les vainqueurs des Charites et de Méduse. D'après le poème, le tableau célébrerait ainsi la victoire du christianisme sur ce que le paganisme de la Grèce antique pouvait offrir de plus beau, les Charites, comme de plus effrayant, la tête pétrifiante de Méduse. La beauté du chant chrétien, la douceur de ces figures a su combattre et surpasser les religions du passé.

Toutefois, c'est ici qu'il faudra noter des différences notables avec le tableau. Si des anges musiciens s'y tiennent bien de chaque côté du trône, les figures du mythe grec sont absentes du tableau. La référence à l'antiquité païenne par contraste serait-elle issue de la seule méditation du poète permettant de souligner la majesté du Christ faisant pâlir les images anciennes ? En rétablissant le lien entre le tableau principal et la prédelle, nous pensons découvrir l'indication qui a pu inspirer cette comparaison. La mission de Saint Dominique fut, en effet, de reconvertir les Albigeois cathares et de réfuter leur hérésie fondée sur la foi en un monde dualiste et le syncrétisme de diverses mythologies. Vaincre l'hérésie des Cathares pouvait ainsi être considéré comme la dernière victoire sur les survivances du paganisme. C'est un livre que le saint remet aux hérétiques, un livre résistant au feu qui aurait dû le détruire.

Dans son poème sur le tableau de Fra Angelico, George relève les signes de la puissance des arts (peinture, musique et littérature) et glorifie l'artiste qui devient le révélateur d'un monde céleste par une œuvre composée à partir de matériaux terrestres, voire un véritable créateur de paradis. Dans le déplacement de l'attention du tableau

vers son auteur apparaît une signification à la gloire divine totalement absente de l'œuvre picturale, mais exprimée par le poète mature dans ce vers : « Noch jeder gott war menschliches geschöpf »⁴³⁶ ?

En décrivant l'artiste en train de peindre son chef-d'œuvre, cette composition reprend un sujet cher à Rossetti qui, dans les années cinquante, exécuta plusieurs dessins et une aquarelle montrant des peintres au travail. Le choix du peintre préraphaélite se porte sur les artistes du quattrocento qu'il vénère, l'un de ces dessins représente Fra Angelico qu'il avait découvert au Louvre en 1849⁴³⁷. Est-ce une simple coïncidence ou une deuxième source d'inspiration pour le poème du jeune George et donc une réminiscence de son séjour en Angleterre et la preuve d'un contact avec l'œuvre préraphaélite ?

Yeats composa « The Mother of God » en 1931, à l'âge de 66 ans. A cette époque, il est un poète reconnu mondialement par l'obtention du prix Nobel de littérature et ancien sénateur de la République d'Irlande. Cette année-là, il s'installe à proximité de la demeure de son amie Lady Gregory, âgée et très affaiblie, qui mourra en mai 1932. C'est donc naturellement qu'il abordera un sujet religieux, en s'inspirant d'une œuvre faisant partie de souvenirs qu'il partage avec la vieille dame. Le poète désigne sa source dans une note : « J'avais en mémoire des mosaïques byzantines de l'Annonciation, [...] »⁴³⁸. Grâce à Lady Gregory et en sa compagnie, Yeats avait découvert l'art byzantin à Ravenne lors d'un voyage en Italie. Cependant, à l'analyse du poème, l'inspiration picturale du poète s'avère bien plus complexe. Loin de relever d'une source unique, les réminiscences de diverses œuvres se superposent et se combinent, pour former une image nouvelle. T.R. Henn⁴³⁹ signale les dessins *Annonciation* par William Blake et *Eros leaving Psyché* par Charles Ricketts.

Dans sa note, le poète s'explique uniquement sur le motif central du poème qui renvoie à la mosaïque : un rayon lumineux du ciel atteignant l'oreille de la Vierge. D'autres composantes semblent bien provenir d'autres œuvres : les ailes impressionnantes de l'ange Gabriel chez Blake remplissent chez Yeats la pièce de leurs battements, et l'attitude de Psyché s'accrochant aux pieds d'Eros ailé se retrouve chez

⁴³⁶ « Depuis toujours, chaque dieu fut la créature de l'homme. » (Nous traduisons.)

⁴³⁷ Alicia Craig FAXON, *Dante Gabriel Rossetti*, trad. par Sylvia Girard, Belfond, Paris s.d., p. 61-63.

⁴³⁸ W.B.YEATS, « The Winding Stair and other Poems », « Notes », *Collected Poems, op. cit.*, p. 536.

« I had in my memory Byzantine mosaic pictures of the Annunciation [...] ». (Nous traduisons.)

⁴³⁹ T.R. HENN, *The Lonely Tower*, University Paperbacks, Methuen, London, 2^{ème} édition, 1965, p. 258.

Ricketts. Ce dernier rapprochement nous paraît néanmoins moins pertinent. Une peinture à l'huile du jeune Rossetti sur le sujet de *l'Annonciation, Ecce Ancilla Domini !*, datée de 1850 et exposée à la Tate Gallery, montre une Vierge recroquevillée qui semble mieux correspondre à l'image de la Vierge terrorisée du poème. Il en existe une étude au crayon de 1849 encore plus expressive. Une autre peinture de la même période *L'Enfance de la Vierge*, 1848-49, reflète la vie paisible que la jeune femme menait jusque-là et qu'elle laisse derrière elle à regret, évoquée dans la seconde strophe.

La structure de la strophe est empruntée à un poème d'Abraham Cowley, poète de l'école métaphysique du XVII^e siècle, dans son essai sur la solitude de Cromwell⁴⁴⁰. Il s'agit d'une œuvre contemplative. Le poème s'organise autour du nombre 3 au niveau de la structure (3 strophes) et de l'image (la terreur triple de la Vierge), élément symbolique qui signifie généralement la présence du divin. Une vision cosmogonique se profile derrière l'imagerie complexe, comme dans le poème de George ci-dessus.

Yeats laisse la parole à la Vierge chrétienne, dévoilant les émotions et les pensées que lui inspire l'annonce de l'Ange. Ce contact non seulement la surprend, mais la terrorise. L'angoisse n'est pas interprétée comme l'horreur du sacré, qui caractérise généralement les moments où la divinité se révèle à l'humain incapable d'en soutenir la vue. Elle revêt un aspect triple qui correspond aux trois formes de l'intrusion céleste : terreur du rayon lumineux qui atteint l'oreille de Marie, des ailes gigantesques de l'Ange qui remplissent la pièce de leurs battements, et de cette vie en elle, présence du ciel au plus profond de son corps. L'amour de Dieu qui envoie son fils pour sauver l'humanité, l'amour d'une mère donnant naissance à l'enfant sont ici indissociables de la terreur, à tel point que le poète les associe dans l'antinomie « la terreur de l'amour ».

Dans la strophe suivante, la jeune femme se retourne vers les images de son passé paisible et insouciant. Les petites scènes semblent évoquer des réminiscences de plusieurs œuvres sur l'enfance de la Vierge, dont les tableaux idylliques des préraphaélites : Marie se remémore les discussions au coin du feu, les promenades au

⁴⁴⁰ Annotation de Yeats sur un manuscrit de « The Mother of God » relevée par Jacqueline GENET, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique. Essai de psychologie littéraire, op. cit.*, p. 586.

La strophe de Cowly est définie comme suit :

Pentamètre
Tétramètre
Tétramètre
Pentamètre
Trimètre.

jardin, la lessive à la citerne où s'échangent les anecdotes et les nouvelles, toutes des scènes d'une vie de femme ordinaire. Et elle s'interroge : cette vie, ne lui avait-elle pas apporté assez de satisfaction ? La question inquiète semble rechercher une éventuelle responsabilité de sa part – un signe d'insatisfaction ? – qui lui aurait valu cette apparition.

Dans la troisième et dernière strophe, la Vierge regarde son enfant et tente de comprendre. Quel est cet être à qui elle a donné naissance, cette étoile tombée du ciel qu'elle nourrit ? Enfin, quel est cet amour qui les lie tous deux pour la remplir d'une terreur telle que son cœur cesse de battre ? Il existe un tableau à la National Gallery de Londres qui pourrait être la source de cette scène : *Nativité* par Gérard de Saint Jean (nom français de Geertgen, peintre du XVe siècle) offre une vision nocturne de la nativité. La Vierge se penche sur l'enfant qui repose dans la crèche, son visage est illuminé par une douce lumière qui se dégage du corps de l'enfant et ses yeux expriment l'interrogation. Du haut du ciel un rayon lumineux émane d'un petit ange apparaissant comme une étoile dans le ciel noir pour se poser sur l'enfant. Le symbolisme de la toile tend à suggérer que l'enfant divin qui vient de naître est un astre tombé sur terre, d'où la question qui se lit dans le regard de Marie. On y relève de l'étonnement et de la douceur, mêlée peut-être à cette sollicitude que manifeste toute jeune mère à l'égard de son nouveau-né, mais on ne peut déduire aucune notion de terreur de la représentation picturale. Le contenu de l'interrogation reste indéfini. Et c'est sur ce processus psychique que le poète se penche pour le sonder. Dans son interprétation, il s'éloigne de l'image paisible des Nativités et glissera vers un autre mythe plus ancien.

Dans « Leda and the Swan », poème daté de 1923, Yeats avait déjà médité sur une autre naissance divine par une mère humaine⁴⁴¹. Ce poème présente de multiples affinités avec « The Mother of God », puisque, dans les deux cas, l'irruption inattendue et brusque du divin bouleverse la vie d'une jeune femme sans défense. Dans les deux poèmes, le lecteur pénètre dans la psyché de l'héroïne où se bousculent les émotions, les interrogations et les pensées prémonitoires. Comme Lédà, la Vierge ne peut s'opposer à la volonté et la puissance du divin, une même terreur remplit les deux figures féminines. Toutefois, ce qui devient une vision de l'avenir dans l'image apocalyptique de la chute de Troie reste une impression de menace et une peur inexplicables chez la Vierge.

⁴⁴¹ Le poète reprend le sujet de la conception par un dieu-oiseau dans le drame « The Herne's Egg », une variation synthétique qui se situe entre le mythe de Lédà, par le motif de l'œuf divin, et celui de Marie, car la vierge du drame est une prêtresse élue dont la foi mène à la soumission.

Cette différence trouve sa source dans la compréhension de l'histoire, exposée dans la cosmogonie de Yeats. Pour le poète, le mythe de Lédä signifie un moment de renversement des civilisations, à la fois la destruction d'un monde – l'antiquité grecque – et la naissance d'un monde nouveau – le monde chrétien. Le mythe de la Vierge Marie, dans le poème « *The Mother of God* », formule un pendant au mythe grec, celui d'un autre moment de crise dans l'histoire, l'annonce de la fin de la civilisation chrétienne. Le système cosmique élaboré par *A Vision*, explique l'histoire de l'humanité par une évolution cyclique qui progresse dans un mouvement spiroïdal. Seuls certains principes fondamentaux se répètent donc. De ce fait, le poète ne se voit pas en mesure de prévoir la forme exacte que prendra la fin de notre ère, qui, pour lui, se situe dans un avenir proche. L'angoisse de la Vierge ne peut se traduire en images. La vie du Christ et sa crucifixion doivent rester sous-entendues, dans la mesure où le poème tend bien au-delà. Les interrogations de la Vierge demeureront ainsi sans réponse.

Au-delà de la vision apocalyptique, le symbolisme de l'étoile désigne une eschatologie. Dans le poème de Yeats, la Vierge chrétienne incarne l'accomplissement de la prédiction de Virgile dans la quatrième églogue des *Bucoliques*. Le poète latin y raconte le destin d'Astrée qui devint la constellation stellaire de la Vierge à la fin de l'âge d'or et dont le retour annonce le renversement des civilisations. Avec l'Epi, sa plus brillante étoile, elle représente le retour de l'âge d'or. A travers ce poème, Yeats exprime une lueur d'espoir en réponse aux questions qui l'assaillent dans les dernières années de sa vie, entre guerre civile et deux guerres mondiales, face à la vieillesse et, tout particulièrement, face à la fin d'une amie proche.

Le poème de Mallarmé s'inscrit dans un tout autre contexte. Comme pour George, il s'agit d'une création du jeune poète. Nommé professeur à Tournon, le poète français se penche sur la figure de Sainte Cécile en 1865 à la demande de Cécile Brunet, marraine de sa fille Geneviève et épouse de son ami, le maître verrier et poète félibre Jean Brunet. Le poème devait lui être remis à l'occasion de sa fête. Le sous-titre à « Sainte Cécile », « Chanson et image anciennes », annonce très clairement la volonté de rendre à la fois une œuvre picturale et une mélodie chantée, appartenant toutes deux au passé. Sainte Cécile, martyre et patronne de la musique, des musiciens et poètes, a vécu à Rome au II^e siècle, sa légende s'est formée à partir du Ve siècle.

L'image de la sainte est le point de départ d'une méditation personnelle qui évolue à partir d'un accessoire, le livre de chants liturgiques. La version de 1865 subira

par la suite peu de modifications, mais le poème ne sera publié pour la première fois qu'en 1883 dans *Lutèce* avec ce titre générique « Sainte ». Son nom ne sera pas repris dans le texte du poème, ni dans la version originale, ni dans aucune version ultérieure.

Le titre du manuscrit original, « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un Chérubin », précise l'indication du sous-titre, « Chanson et image anciennes », orientant la recherche d'une source vers une évocation de Sainte Cécile et vers une œuvre plastique et musicale. On songe à un livre de chants enluminé, qui conjugue texte, notes de musique et illustration, ou à une peinture. L'hypothèse se voit confirmée par les mots du Félibre Théodore Aubanel, chargé de lire le poème à sa destinataire : « Ces stances m'ont plu beaucoup : cela ressemble à une vieille peinture de missel, à un vitrail ancien... »⁴⁴². Mallarmé, quant à lui, insiste sur le côté musical : « C'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique. »⁴⁴³

Les représentations de la sainte assise à la fenêtre entourée d'anges sont nombreuses en peinture, fresque ou petite image pieuse. Sa figure apparaît fréquemment, et ce jusqu'à ce jour, sur les vitraux d'église. Le titre choisi par Mallarmé pour la première version de son poème semble vouloir reproduire l'usage du titre complexe accompagnant les tableaux religieux, dans le but d'éclairer le spectateur chrétien sur la signification de l'œuvre. La désignation de l'ange comme chérubin renvoie directement à l'art de la Renaissance ou du Baroque qui affectionnent l'image de cet angelot joufflu, parfois représenté uniquement comme tête d'enfant ailée. Ces images font partie du quotidien de l'enfance et de la jeunesse de Mallarmé. Plus précisément, la description fournie par le poème pourrait faire penser aux tableaux des frères Mignard : *Sainte Cécile* par Nicolas, dit d'Avignon, ou *Sainte Cécile chantant les louanges du seigneur* par Pierre, dit le Romain⁴⁴⁴, ou mieux, à la gravure réalisée par Daumont à partir du tableau de Pierre Mignard au début du XIXe siècle⁴⁴⁵. Le titre du poème formule comme une variation sur celui du tableau de Pierre Mignard, avec néanmoins une modification importante, puisqu'il omet le destinataire divin des chants de la sainte et glisse du chant vocal à la musique instrumentale.

⁴⁴² Théodore AUBANEL, « Lettre à Mallarmé », Avignon 21. 12. 1865, *Mallarmé. Œuvres complètes*, op. cit., p. 1468.

⁴⁴³ Stéphane MALLARME, « Lettre à Théodore Aubanel », Tournon 6.12. 1865, *Mallarmé. Œuvres complètes*, op. cit. « Sainte » sera mise en musique par Ravel – parmi d'autres.

⁴⁴⁴ Huile sur toile, 1695, Louvre.

⁴⁴⁵ DAUMONT, *Sainte Cécile*, gravure d'après le tableau de Pierre Mignard, BNF Richelieu, cabinet des dessins et des estampes.

Toutefois, si tous les éléments mentionnés dans le poème figurent dans ces tableaux et dans la gravure, aucun d'eux ne représente la sainte jouant sur l'aile d'un ange. On renoncera donc à rechercher une œuvre précise et unique comme source de cette évocation poétique, probablement composée des réminiscences de plusieurs œuvres picturales. L'association de la figure de l'ange et des attributs traditionnels de la sainte à des éléments relevant de l'Annonciation à la Vierge (faisceau de lumière chez Fra Angelico ou autres) semble mener à cette conclusion. La vie légendaire de Sainte Cécile et sa fin tragique⁴⁴⁶ ne sont que rarement traitées par les peintres et à aucun moment par Mallarmé. Par ailleurs, les critiques soutiennent majoritairement l'idée d'une invention purement mallarméenne.

Parmi eux, Guy Michaud ne fait pas exception, mais il renvoie, fait intéressant, à une construction du poème « en dyptique »⁴⁴⁷, soit l'adaptation d'une forme empruntée au domaine pictural et plus spécialement à l'art religieux. Le dyptique désigne en histoire de l'art une suite de deux tableaux illustrant deux scènes autour d'un même sujet, peintes sur une tablette à deux volets qui se replient. Ce terme s'avère, en effet, parfaitement adapté à la structure du poème et reflète, en outre, l'image du livre ouvert du deuxième quatrain. Le poète nous offre deux visions de la sainte, qui se déploient en une seule et même phrase se déroulant sur les quatre quatrains. Le double point à la fin du deuxième quatrain signifie la charnière entre les deux volets du dyptique, ou le pli au centre du livre déplié, son analogue (une virgule dans la version de 1865). La distribution des rimes croisées matérialise bien une bipartition, et la reprise du nom « sainte » indique un deuxième volet sur le même thème.

La description des deux premiers quatrains est celle d'une image poussiéreuse appartenant à un passé révolu, tant pour la représentation que pour le contenu représenté, le chant liturgique. L'emploi des adjectifs, la répétition de l'adverbe « jadis » l'emporte sur la valeur d'actualité des participes présents. Au centre du tableau, la sainte est entourée d'instruments d'une autre époque – viole, flûte, mandore. Ils ont perdu de leur éclat, les couleurs se sont ternies, le chant ne résonne plus dans ces lieux. Seule la sainte, quoique muette et immobile, impose une présence, elle « est » à la

⁴⁴⁶ La légende figure dans un célèbre ouvrage du XIII^e siècle : Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*.

⁴⁴⁷ Guy MICHAUD, « La genèse de l'œuvre littéraire : Gide et Mallarmé. », In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, N°3-5. p. 243.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1953_num_3_1_2037

De même Charles MAURON dans *Mallarmé l'obscur* et Pascal DURAND dans *Poésies de Stéphane Mallarmé*.

fenêtre tenant entre ses mains un antiphonaire ouvert, appelé « livre vieux ». Mais cette présence sera, elle aussi, affectée dans la seconde version du poème. La sainte, devenue « pâle », semble avoir perdu les couleurs du vivant et être vouée à s'effacer.

Selon Guy Michaud, « ce diptyque lui-même est un trompe-l'œil. En réalité, on s'en aperçoit vite, c'est la même image qui revient, présentée deux fois en surimpression. La même ? Non, [...] »⁴⁴⁸. Le trompe-l'œil du tableau opère dans une scène d'intérieur, ici l'église, l'ouverture vers un extérieur, ici le ciel vu à travers le vitrail. Il est l'équivalent du procédé littéraire de la mise en abyme utilisée dans ce poème, comme l'observe Pascal Durand, « la représentation (ici le vitrail mettant le texte en abyme) »⁴⁴⁹.

Cependant, il s'agit ici d'une double mise en abyme. De la même manière que la technique picturale, la mise en abyme renvoie à un au-delà du texte. Dès les premiers mots introduisant à la deuxième partie du poème, Mallarmé élève le niveau de signification. La fenêtre à laquelle la sainte est assise devient « vitrage d'ostensoir », verre protégeant le Saint Sacrement, l'hostie consacrée contenue dans la pièce d'orfèvrerie liturgique, qui est exposée aux yeux des fidèles au moment des grandes fêtes catholiques. La scène décrite par Mallarmé dans cette deuxième partie est plongée dans une ambiance de coucher de soleil, préparée dès le dernier vers de la deuxième strophe dans l'indication du temps liturgique. Le Magnificat (ou cantique de la Vierge) est chanté durant les vêpres ou en toute fin de l'office, durant les complies.

Les deux quatrains suivants évoquent une scène d'apparition qui a été rapprochée des tableaux de l'Annonciation de la Renaissance italienne⁴⁵⁰. Au moment des derniers rayons du soleil se produit un phénomène lumineux qui indiquerait que le poète décrit un vitrail. Le vol d'un ange (« vol du soir ») prêtant son aile pour former une harpe, sur laquelle une autre musique sera composée, est l'illusion optique créée par un faisceau de lumière tombant à travers la vitre pour redonner vie à la représentation. Avec l'apparition de l'ange, la sainte s'anime pour faire glisser ses doigts sur cette harpe et produire une musique inaudible. Mais la composition ne se rapporte plus aux chants liturgiques inscrits dans le livre et n'utilise plus les vieux instruments. L'image reste muette par nature, tout comme la musique du vers est musique silencieuse,

⁴⁴⁸ Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p. 243.

⁴⁴⁹ Pascal DURAND, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Folio, Gallimard, 1998, p. 116.

⁴⁵⁰ Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la mythocritique* op.cit.

exécutée ici avec la plume de l'ange, analogie à l'autre plume qui est l'instrument du poète. Et l'oxymore « musicienne du silence » vient désigner la poétesse.

Le poème se présente à première vue comme une œuvre de circonstance, l'hommage raffiné à une amie, une évocation religieuse à l'occasion de la célébration de la fête de sa destinataire, Mme Brunet, et une allusion à son rôle de marraine qui porta la petite Geneviève aux fonds baptismaux comme autrefois la sainte. Il ménage également, signe de politesse, une référence à l'époux de celle-ci, le maître verrier Jean Brunet, et une allusion discrète à Avignon, domicile du couple et ville liée aux deux frères Mignard, tous deux peintres d'une Sainte Cécile et auteurs de tableaux ornant les édifices religieux de la ville et de sa région.

Mais il ne faut pas s'arrêter aux données anecdotiques, le véritable sujet qui se cristallise dans ce poème est l'art. L'image de la sainte n'est que le point de départ de la méditation du poète. Le caractère circonstanciel de l'œuvre, affirmé au départ, est largement dépassé pour s'ouvrir à l'évocation des arts (pictural, musical, poétique), investis d'abord au service de la liturgie, se détachant de cette fonction tout en restant dans la sphère du sacré et de la spiritualité. Car la précision du titre, loin de se justifier exclusivement comme une référence à un style pictural, soutient l'éminente dimension spirituelle du poème. Les chérubins, auxquels se réfère le titre original, occupent une place, un statut et une fonction caractérisés dans les écrits bibliques et ceux des pères de l'Eglise : dans la hiérarchie des anges, ils appartiennent à la première triade, forment le chœur céleste et détiennent la connaissance suprême. Egaleme nt gardiens de l'arbre de vie dans le jardin d'Eden, ils en protègent l'entrée. La connaissance, l'art lyrique, l'éternité et la proximité de l'absolu se conjuguent dans ce médiateur choisi par le poète pour figurer la source de la poésie nouvelle.

Par l'adaptation des techniques propres à chaque art (dyptique, nuances de couleur, jeu de lumière et effacement des contours à la manière de William Turner qu'il admirait, mélodie du vers, répétitions, leitmotiv, sonorités), Mallarmé a réussi l'union entre peinture et musique au sein de la création poétique, un petit chef-d'œuvre d'art absolu, tel qu'il l'ambitionne et par lequel il affirme la supériorité de la poésie.

Les modifications apportées à la version publiée en 1883 vont gommer les précisions du poème de 1865. Les noms génériques remplaceront les noms propres et effaceront les liens avec des représentations connues. Le titre explicatif, le sous-titre et même le nom de la sainte disparaissent, preuve que les noms s'avèrent interchangeables.

Mallarmé reste fidèle à son refus de l'anecdote qu'il revendique pour *Hérodiade*, et qu'il approfondit par le refus du nom propre pour *L'Après-midi d'un Faune*. Toutefois, la « Sainte » conserve sa majuscule et celle gagnée par l'« Ange » le rend plus majestueux et souligne visuellement l'importance de ces deux figures du christianisme dans le texte.

Dans le même temps, la redistribution des trois majuscules dans le corps du texte retient l'attention, car elle modifie le plan de la représentation. En perdant sa majuscule, la viole du deuxième quatrain glisse vers le fond de la scène représentée, pour laisser sa place au premier plan à l'Ange. Par là même, s'opère un glissement de sens de la musique instrumentale vers le chant. Car les trois majuscules de la version publiée sont portées, dans l'ordre d'apparition, par les mots : Sainte, Magnificat, Ange, ou autrement dit, la vierge martyre, le chant sacré et le médiateur céleste. Le Magnificat et l'Ange représentent respectivement le point culminant de la première et de la deuxième partie, la sainte évoluant de l'un à l'autre. L'instrument concret éteint, la viole, est remplacé par un autre, l'aile ; l'attribut des êtres spirituels permettant leur envol est mis au service d'une création exécutée par une artiste de l'impossible, la « musicienne du silence ».

La légende se lit en intertexte derrière la représentation des peintres, garant de sa signification religieuse. Le dispositif iconographique, voire un titre plus ou moins explicite, guident l'interprétation du spectateur. La peinture renvoie au récit et l'associe à son interprétation religieuse. Ainsi, elle représente l'histoire transmise et son exégèse dans une formule concentrée. Dès lors, la connaissance des emblèmes des figures religieuses et de la signification des éléments codifiés est un pré-requis nécessaire à la compréhension du tableau et du récit qu'il « recèle », pour reprendre la formule de Mallarmé, répétée deux fois. La signification de ce verbe important du texte mallarméen serait donc à rechercher du côté de son synonyme « contenir » plutôt que « cacher ». Alors, une même recherche de condensation définit la poésie de Mallarmé et l'effort du peintre.

Sur l'évocation des œuvres picturales, Mallarmé greffera une autre signification, en enrichissant l'intertexte légendaire. Premier intertexte, mis en abyme, le Magnificat de Sainte Cécile renvoie à la première figure féminine du christianisme, à l'histoire d'une autre vierge, la Vierge Marie, mère de Jésus. Mais au-delà du domaine religieux, le contexte de la création apporte une dimension multiple à ce poème qui ne peut être déduite d'un tableau de la sainte. Composé entre ses deux grandes œuvres *Hérodiade* et

L'Après-midi d'un Faune, le choix d'écrire une Sainte Cécile n'est pas fortuit. Il s'inscrit dans l'évolution de l'œuvre poétique dont il porte les traces.

Les images de l'*Hérodiade* des années 1864 à 1865, années de composition de « Scène », puis d'« Ouverture ancienne », resurgissent dans l'évocation de Sainte Cécile. Sainte Cécile possède de nombreux points en commun avec les figures d'*Hérodiade*. La sainte se détache du tableau (livre ou vitrail) comme la sibylle sort du décor de la tapisserie de la chambre d'Hérodiade. Elle est décrite comme une beauté noble, vierge comme Hérodiade, et elle défend sa virginité contre l'homme qui lui a été choisi pour époux. Comme la figure biblique dans l'interprétation mallarméenne, elle s'est vouée à l'absolu, au divin. En cela, elle ressemble également au Saint Jean Baptiste de l'Evangile et du poème scénique de Mallarmé. Comme lui, elle chante les louanges de Dieu, mais d'une voix douce qui rappelle la voix maternelle dans « Don du poème », celle à qui le poète demande de nourrir l'enfant qu'il vient d'appeler à la vie, *Hérodiade*. Le poète associe la voix musicale de la mère aux vieux instruments, viole et clavecin, qui sont encore les attributs de sainte Cécile. Enfin, Gardner Davies fait remarquer que la sainte est morte en martyre, décapitée⁴⁵¹. Si elle meurt comme Saint Jean Baptiste, sa fin renvoie aussi à celle que la légende retient pour Salomé, quoiqu'intervenue dans d'autres circonstances. Cécile représente ainsi une image inversée de cette figure fatale.

Deux différences essentielles démarquent pourtant la sainte de ses deux prédécesseurs, car dans la légende le bourreau n'a pas réussi à détacher la tête du corps, qui aurait été retrouvé intacte à l'ouverture du sarcophage en 1599.

Si Hérodiade représente l'œuvre poétique, Cécile figure un des archétypes du poète créateur. Protégée par un être divin, à l'inverse de l'Hérodiade de l'« Ouverture ancienne », elle se trouve proche des poètes mythiques de l'antiquité grecque. En tant que patronne des musiciens et poètes, elle est la contre-image chrétienne du faune. Car, si le faune crée le chant lyrique accompagné de sa flûte dans l'antiquité païenne, Sainte Cécile invente au tout début du christianisme la liturgie chrétienne. Elle incarne une image du poète inspiré par l'univers spirituel, qui arrive à la fin d'une époque et à un tournant de l'art pour le dépasser et composer un art nouveau, un masque parfait du poète français.

⁴⁵¹ Gardner DAVIES, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, op. cit., p. 135.

L'ambiance sereine de ce poème indiquerait que le poète est parvenu à une assurance certaine vis-à-vis de sa vocation et de son œuvre. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ces quelques lignes adressées à Eugène Lefébure en 1867, dans lesquelles Mallarmé compare les expressions artistiques des civilisations avec son œuvre en gestation :

« La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Venus* de Phidias, la beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère forcé et qu'elle sent être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé en l'univers entier ses *phases corrélatives* ayant eu le suprême mot d'elle [...] souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale. »⁴⁵²

Mallarmé exprime ici son orgueil de créateur, n'hésitant pas à se hisser au-delà de ces illustres artistes avec une œuvre synthétique qui résume, complète et dépasse les réalisations atteintes par les arts plastiques du passé. Cette œuvre sera poétique, absolue et, de ce fait, supérieure à toute œuvre antérieure. Dès lors, « l'ostensoir » du troisième quatrain⁴⁵³, pièce d'orfèvrerie liturgique en forme de soleil qui renferme avec l'hostie le mystère sacré de la transmutation, se voit réinterprété, protégeant le mystère de la création poétique.

Les deux séries de poèmes analysés ci-dessus se révèlent interconnectés avec l'œuvre des poètes, qu'il s'agisse de poèmes de jeunesse ou de maturité. Une tendance générale s'affirme qui est celle d'adapter les techniques picturales en poésie, associée à une volonté de gommer la ou les sources d'inspiration particulières (sauf dans le second poème de George), pour aller vers l'essence du ou des tableaux, vers la signification profonde que l'interprétation du poète décèle. Mais la méditation du poète le porte bien au-delà du sujet représenté.

Dans les exemples de poésie sur des thèmes chrétiens, la référence à la Vierge jouit d'une attention particulière auprès des trois poètes, elle est même le sujet du poème de Yeats. Toutefois, ils se détournent tous trois de la signification religieuse qui émane de leurs sources picturales. D'autres mythes ou légendes chrétiennes s'invitent qui vont guider le lecteur vers la préoccupation du poète : l'art et son créateur qui revendique le rôle mystique de révélateur d'un monde céleste. On observe une même

⁴⁵² Stéphane MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », 17 mai 1867, *Correspondance I, op. cit.*, p. 246.

intention de présenter les liens existants entre les civilisations – l'Antiquité gréco-romaine, le Moyen Âge chrétien, le monde moderne – en termes de dépassement : la lutte chez George et Yeats, l'épuisement des civilisations et leur remplacement chez Mallarmé. Pour Yeats, comme pour Mallarmé et George, l'artiste est un visionnaire et le révélateur d'un autre monde. Le poète occupe la première place, au sommet de la hiérarchie des créateurs, puisqu'il résume et dépasse tous les arts.

2. Poésie et musique.

On a dit de Mallarmé comme de George que leur poésie manquerait de qualités musicales⁴⁵⁴. On a reproché à Mallarmé son ignorance de la musique et Yeats affirme ne pas avoir l'oreille musicale. Dans leurs discours sur la poésie, Mallarmé et George relèguent la musique au second rang, la poésie occupant le premier. Le poète français – George reprendra son jugement – considère la musique pure comme une force dionysiaque et obscure qui subjugué l'homme, une conception théorisée par le philosophe allemand Nietzsche⁴⁵⁵. Par ailleurs, les trois poètes ont été marqués par l'opéra de Wagner et ont relevé le défi que cette œuvre représente pour la création littéraire, tentant à leur tour de créer l'œuvre totale, union de tous les arts – mais sous la primauté du vers.

De la même façon qu'ils considèrent l'image à l'origine des mots, ils découvrent le rythme, indissociablement lié au vers, à la source de l'art poétique. Pour Mallarmé, la poésie est chant. Il en est de même pour Stefan George qui met l'accent sur le rythme comme élément essentiel de la vie biologique. Quant à Yeats, il a pour ambition de faire revivre l'union première des arts, telle qu'elle existait autrefois dans l'association de musique et poésie chez le barde irlandais. Par conséquent, tous trois tentent, selon ces mots célèbres de Mallarmé, « de reprendre à la musique son bien »⁴⁵⁶. D'où la recherche du rythme et une composition poétique qui emprunte ses formes aux œuvres des

⁴⁵³ Notez le symbolisme de la totalité et de la perfection dans la combinaison du nombre 3, le divin, avec le nombre 4, le monde.

⁴⁵⁴ Cf. Maurice BOUCHER « Introduction », Stefan GEORGE, *Dichtungen. Poèmes. 1886-1933*, édition bilingue, Aubier Flammarion, Paris 1969, p. 33.

⁴⁵⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (La naissance de la tragédie)*, première édition allemande 1872, mais la première traduction française par Jean Marnold et Jacques Morland date de 1901.

⁴⁵⁶ MALLARME, « Lettre à René Ghil », à propos de *La Légende d'Ames et de Sang*, 1885, *Correspondance II, op .cit.*, p. 286.

musiciens. Et on retrouve le chant religieux, la symphonie, la fugue, le leitmotiv largement utilisés dans leurs poésies, ainsi qu'une préférence, commune à Yeats et George, pour le « Lied », chanson qui repose sur une mélodie simple et harmonieuse.

La musicalité de leurs poèmes a été découverte et reconnue par les musiciens. Des compositeurs célèbres (parmi lesquels Debussy, Ravel, Boulez pour Mallarmé, Mahler, Berg, Schönberg, Webern pour George, Sir Elgar, John Harbison pour W.B. Yeats), ou plus confidentiels, les ont mis en musique, ont composé des accompagnements et créent encore de nos jours des œuvres inspirées par la poésie de Mallarmé⁴⁵⁷, Yeats⁴⁵⁸ et George⁴⁵⁹.

Chez les trois poètes, la réflexion sur la musique, sur les rapports entre musique et littérature, sur la conception de l'œuvre poétique, et, par conséquent, leurs créations poétiques ou dramatiques se lisent dans une relation étroite avec une certaine idée du rêve, ou de la rêverie, et de multiples références au mythe.

a) Mallarmé et la rivalité entre musique et littérature

Les écrits sur la musique sont particulièrement abondants chez Mallarmé : la conférence sur « La Musique et les Lettres », les préfaces aux œuvres de ses amis musiciens, les prises de position vis-à-vis de l'œuvre de Wagner, les comptes-rendus de concerts et des lettres personnelles témoignent de la continuité de sa pensée et permettent de préciser l'importance de cette question pour son œuvre. La musique, nous l'avons vu plus haut, fait partie des grands sujets de son œuvre poétique, et plus particulièrement pour *L'Après-midi d'un Faune* et « Sainte ».

Si la création de Mallarmé est une œuvre de vision⁴⁶⁰, elle s'allie à la musique pour devenir cette poésie où « vision et mélodie se fondent »⁴⁶¹. La pensée et l'évocation viennent s'unir à cet ensemble que le poète appelle « le chant », pour aboutir à une

⁴⁵⁷ Voir la liste des pièces mises en musique sur le site *Littérature.fr* : <http://www.litteratur.fr/?p=296>, (vu le 16 mars 2013).

⁴⁵⁸ Par exemple : Hamburg High School Choir Carnegie Hall "The Lake Isle of Innisfree" (vu le 16 mars 2013) : http://www.youtube.com/watch?v=_6EzdZZ13HQ

Voir la discographie abondante sur le site de la *William Butler Yeats Society* : <http://yeatssociety.org/ydiscog.html> (vu le 16 mars 2013).

⁴⁵⁹ Cf. BALAKIAN, *The Symbolist Movement in the literature of European languages*, op. cit., Marcel SCHNEIDER, op. cit., p. 473 et Elaine BRODY, op. cit., p. 485.

Peter KÜHNEL, musique pour *Stefan George. Algabal [1892]*, CD dans : *Poetische Hefte 3. Sonderheft Stefan George*, Ralph Werner, Berlin, 2003.

Dieter MARTIN, « Musikalische Rezeption », *Stefan George und sein Kreis*, op. cit., vol.2, p. 919-961.

⁴⁶⁰ Voir chapitre précédent.

définition complexe de la poésie comme : « fusion entre le chant, toute pensée et les évocations extérieures »⁴⁶². L'intégration de la pensée, ici également synonyme de l'idée, dans le processus de création poétique renvoie à la théorie d'Edgar Allan Poe. En héritier de Poe, dont il est aussi le traducteur, Mallarmé explique la naissance de l'idée en bout de chaîne, comme une production naturelle de l'union du chant, expression spontanée de l'homme, et de la profusion d'images qu'il suscite : « Le chant jaillit de source innée, extérieur à un concept, si purement que refléter au dehors mille rythmes d'images. »⁴⁶³

Dès 1865, il avait conseillé à son ami Cazalis d'unir l'art pictural et l'art musical dans la composition poétique : « Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique. »⁴⁶⁴ Différents genres musicaux sont appelés pour caractériser les œuvres des poètes. Dans « Symphonie littéraire », titre de trois poèmes en prose dédiés à Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Théodore de Banville, Mallarmé rattache la création de ces aînés à l'adaptation de la musique symphonique en littérature. Mais par là-même, il implique aussi son œuvre dans cette conception, car en 1866, il conçoit *Hérodiade* comme une composition musicale : une « ouverture » qui n'est pas sans rappeler l'opéra : « J'ai écrit l'Ouverture musicale »⁴⁶⁵.

L'élément musical correspond à une préoccupation précoce et durable chez Mallarmé. Lié à la liturgie de l'église catholique, le premier de ses *Poèmes d'enfance et de jeunesse* est déjà un chant, une « Cantate pour la première Communion ». Plus tard, le phénomène Wagner occupe son esprit, depuis une première mention dans « Hérésies artistiques » (1862) jusqu'à « La Musique et les Lettres » (1895), en passant par « Rêverie d'un poète français » et l'« Avant Propos » au *Traité du Verbe* de René Ghil. Objet d'une réflexion constante, son approche de la musique, et notamment de l'œuvre wagnérienne, n'a pourtant été que théorique et indirecte jusqu'à la fréquentation des concerts symphoniques parisiens, à partir de 1885, année où il écrit à Gustave Kahn : « Je vais fort étudier le volume de Wagner, un de ces livres que j'ai dû lire, à toute heure, depuis quinze ans, sans le faire, trop le nez sur mon papier. »⁴⁶⁶ Malgré les

⁴⁶¹ MALLARME, « Lettre à Ernest Raynaud », 19 octobre 1887, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁶² MALLARME, « Lettre à Gustave Kahn », 6 janvier 1897, *Propos sur la poésie*, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁶³ MALLARME, « Lettre à Charles Morice », 1896, *op. cit.*, p. 207-208.

⁴⁶⁴ MALLARME, « Lettre à Cazalis », juillet 1865, *Propos sur la poésie*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶⁵ MALLARME, « Lettre à Cazalis », mars 1866, *ibid.*, p. 65.

⁴⁶⁶ MALLARME, « Lettre à Gustave Kahn », 17.5.1885, *Correspondances II*, *op. cit.*, p. 289.

réticences qu'il affiche occasionnellement et clairement dans « Rêverie » et « Hommage », Mallarmé est un auditeur enthousiaste et assidu. L'appréciation formulée par Baudelaire dans l'essai « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris »⁴⁶⁷ a retenu toute son attention et les récits de ses amis Villiers de l'Isle-Adam et Catulle Mendès, au retour de leurs visites chez le maître de Bayreuth, ont soutenu sa curiosité et son admiration.

Cependant son intérêt pour la musique ne s'explique pas par une mode du temps. Nombreux sont les amis musiciens de Mallarmé, parmi eux Léopold Dauphin, Augusta Holmès, Ernest Chausson et Claude Debussy. Sa bibliothèque à Valvins contient des ouvrages aussi variés que des recueils de chansons populaires, les correspondances de Mendelssohn, Gluck et Weber (1870), trois ouvrages du compositeur Gabriel Fabre (*L'Orgue*, *Chansons bretonnes*, *Sonates sentimentales*), *La messe en rê de Beethoven* par Maurice Bouchor, 1886, les volumes de son ami Léopold Dauphin (*Petite anthologie des maîtres* 1889, *L'Education musicale*, *Nouvelles mélodies*) et bien entendu des œuvres de Wagner (*La Tétralogie de Richard Wagner*, 1894) et sur Wagner (*Le Drame wagnérien* d'Adolphe Appia, 1895). Ses lectures dénotent une prédilection pour le chant populaire et lyrique, l'opéra moderne et mythique – Gluck en fut l'initiateur – et l'œuvre symphonique, évocatrice par excellence, qui fut rattachée par Mendelssohn également au domaine mythique. Aussi, cette définition mallarméenne de la musique comme « la poésie sans les mots » dans l'étude « Plaisir sacré » de 1891⁴⁶⁸ sonne à la fois comme un écho du titre de Mendelssohn *Lieder ohne Worte* (*Romances*) et du recueil de Verlaine qui s'en était inspiré, *Romances sans paroles*, paru en 1874.

Mallarmé a souligné les sollicitations visuelles de la pièce instrumentale, prononçant ainsi un credo à la synesthésie, chère à Baudelaire, et justifiant un discours sur la poésie qui se sert volontiers de références musicales.

« Si je recours, en vue d'un éclaircissement ou de généraliser, aux fonctions de l'Orchestre, [...], observez que les instruments détachent, selon un sortilège aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages; les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur. Voici qu'à exprimer la forêt, fondue en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d'une réminiscence de chasse; ou le pré, avec sa pastorale fluidité d'une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des appels de

⁴⁶⁷ Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Revue européenne*, 1^{er} avril 1861, puis *Art Romantique*, 1869.

A ce sujet voir aussi Serge MEITINGER, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, 1981, n°33. Poétiques. p. 75-90.

⁴⁶⁸ MALLARME, « Plaisir Sacré », « Offices », *Variations sur un sujet, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 389.

ruisseau. Une ligne, quelques vibrations, sommaires et tout s'indique⁴⁶⁹. »

C'est un cheminement inverse, faisant de la musique instrumentale une transposition de peintures ou de poèmes que le poète décrit dans l'« Avant-Dire » aux compositions de Reynaldo Hahn. Retranscrire en musique des réminiscences de tableaux, y découvrir un fond musical et poétique, mais également extraire d'un poème l'essence même et le révéler par les seuls moyens du son, est l'étonnante performance double de ce compositeur. Les fondements de cet art seraient à rechercher dans l'apport de l'intuition et de la perception sensitive :

« Reynaldo Hahn met en musique, d'après un don, intuitivement ce qu'il regarde : vous l'imagineriez observant en connaisseur, des tableaux tout à l'heure, ceux du Louvre suspendus avec autorité tacitement dans les mémoires; or la peinture restituée à ce voyant l'intuition de lignes, d'éclairage et de coloration ou le morceau d'orchestre que, d'abord, elle est. [...], mais outre qu'il tire le poème inclus en tout, le voici affronter, quelle audace, les poèmes existant dans le sens strict ou littéraire, et, précisément, y triompher; rien de plus, il perçoit le chant, sacré, inscrit aux strophes, il l'espace et le désigne, [...] – oui, il en presse un jaillissement nouveau »⁴⁷⁰.

La peinture, affirme Mallarmé, est le produit d'une composition analogue à celle d'une pièce pour orchestre. Notons que Mallarmé déclare ici sa conviction de la primauté de la poésie, car elle se décèle au fond de toute expression artistique, voire dans le spectacle de la nature. Cette idée est théorisée dans *Les Dieux antiques*, et déjà mise en scène dans la création musicale du faune dans *L'Après-midi d'un Faune*.

Dans cette œuvre, la flûte exprime les mouvements de l'inconscient, de la passion inassouvie et sublimée. Pour Mallarmé, la musique évoque une émotion qu'elle invite à partager, en s'adressant à l'inconscient des auditeurs. Formidable excitateur synesthésique, elle est apte à rendre les liens qui unissent toutes choses⁴⁷¹. Le poète découvre une force magique dans ce pouvoir de figurer l'invisible, l'émotion, l'ailleurs ou l'absent et la capacité de susciter une réaction au plus profond de l'auditeur qu'il qualifie de « sortilège » de la musique et de son « mystère ». L'écriture des partitions ajoute un besoin d'initiation à ce domaine inaccessible au profane. Elle constitue la clef hiéroglyphique que le jeune poète désire pour protéger l'accès à l'art poétique dès « Hérésies artistiques ».

⁴⁶⁹ MALLARME, « Théodore de Banville », 1892, *Médaillons et Portraits*, op. cit., p. 522.

⁴⁷⁰ MALLARME, « Avant-Dire », « Préfaces », *Proses diverses*, *ibid.*, p. 860.

A noter : l'analogie de ce texte avec la théorie de Bertram D. LEWIN dans « La Vie dure de l'Image », *Destins de l'Image*, p. 17 : « La grotte [de Lascaux] fut une réplique extériorisée de l'image céphalique interne où nos tableaux sont stockés et dissimulés. S'il en est ainsi, la grotte n'est pas seulement le contenant des images visuelles les plus précoces, mais elle est également le premier modèle de la mémoire et de l'esprit. »

Néanmoins, Mallarmé ne cesse de souligner la supériorité du vers qui, selon lui, représente le seul moyen de rendre tangible et d'éclaircir ce qui autrement reste insaisissable et occulte. C'est en ce sens qu'il reproche à René Ghil d'avoir été trop loin dans son désir d'instrumentation de la parole :

« Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, [...], vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. »⁴⁷².

La parole apporte la consécration de l'esprit lucide, elle fait parler la suggestion induite par la composition musicale, rappelle-t-il en 1895 dans « Crise de vers » :

« Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leur communauté et retrempe, éclaire l'instrumentation jusqu'à l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. »⁴⁷³

Si « la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée »⁴⁷⁴, l'esprit (du poète), « qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout »⁴⁷⁵, se meut en musique, « suivant l'instinct de rythmes qui l'élit », ajoute-t-il en 1896 dans « Le Mystère dans les Lettres »⁴⁷⁶. La musique est l'indispensable élément de la poésie, mais la poésie est pour l'auteur de l'essai « Le Livre, instrument spirituel » son expression idéale : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité »⁴⁷⁷.

L'œuvre musicale est elle-même une transposition, car la musique esquisse les contours d'une poésie originelle que Mallarmé considère être l'origine du langage⁴⁷⁸. Elle en a saisi l'existence à l'état latent. Là encore, Mallarmé va au-delà des théories de ses contemporains :

« Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. »⁴⁷⁹

Dans l'œuvre musicale, le poète décèle les traces de créations poétiques universelles, en

⁴⁷¹ Cf. MALLARME, « Crise de Vers », *Variations sur un sujet*, 1895, *ibid.*, p. 368.

⁴⁷² MALLARME, « Lettre à René Ghil », à propos de *La Légende d'Ames et de Sang*, 1885, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁷³ MALLARME, « Crise de Vers », *Variations sur un sujet*, 1895, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 365.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁷⁶ MALLARME, « Le Mystère dans les lettres », *ibid.*, p. 383, paru dans *La Revue Blanche*, 1. 9. 1896.

⁴⁷⁷ MALLARME, « Le Livre, instrument spirituel », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.380-381, paru dans *La Revue Blanche*, 1. 7. 1895, puis dans *Divagations*, 1897.

⁴⁷⁸ Voir : MALLARME, *Les Dieux antiques*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1163-1164.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 367-368.

d'autres termes, les contours de mythes encore indifférenciés en attente de précisions que les peuples y apporteront. La musique ne peut que faire percevoir implicitement cette poésie originelle, elle ne l'approche que par le biais de l'émotion et des associations qu'elle suscite. De ce fait, elle appelle la parole. Union des deux, le chant porte en lui musique et vers poétique, associé ou non à un accompagnement instrumental :

« Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même : sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. [...] »

Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue »⁴⁸⁰.

La composition du poète apporte la connaissance d'un monde signifiant et fait ainsi œuvre civilisatrice. Alors, le poète, tel que Mallarmé l'a idéalisé, voire mythifié, en la personne de Banville dans « La Symphonie littéraire » en 1865⁴⁸¹, est celui qui chante l'Ode – le poème idéal – accompagné de sa lyre.

L'œuvre de Mallarmé aspire à cette Ode. Conscient du caractère dionysiaque⁴⁸² de la musique – pour parler en termes nietzschéens – Mallarmé, dont la poésie se veut apollinienne, n'envisage pas une imitation de celle-là par celle-ci, mais, selon Albert Thibaudet, « il voudrait – par d'autres voies – les voies naturelles du verbe – parvenir à recréer certains de ses effets, transposer dans la poésie ce qui est la vertu propre de la musique : cette puissance même de suggestion »⁴⁸³. Au poète revient la tâche de reconquérir le pouvoir du « verbe incantatoire »⁴⁸⁴, à une époque où la musique « s'annonce le dernier et plénier culte humain » que le public approche avec un sentiment de « religiosité »⁴⁸⁵ lors de concerts symphoniques ou de représentations de l'opéra de Wagner. Dans ce contexte, la musique signifie pour Wagner un « face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots »⁴⁸⁶. En agissant sur l'émotivité d'un

⁴⁸⁰ MALLARME, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 648-649.

⁴⁸¹ MALLARME, « La Symphonie littéraire », *Proses de Jeunesse, ibid.*, p. 264, première parution dans *L'Artiste*, 1. 2. 1865 :

« C'est que cet homme représente en nos temps le poète, l'éternel et le classique poète, fidèle à la déesse, et vivant parmi la gloire oubliée des héros et des dieux. Sa parole est, sans fin, un chant d'enthousiasme, d'où s'élance la musique, et le cri de l'âme ivre de toute la gloire. »

⁴⁸² cf. MALLARME, « Offices ». « Plaisir sacré », 1893, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 389 :

« Quel rapport existe entre une assemblée continue, sobre et des exaltations tout à l'heure jaillissant, avec orgie, d'immémorialité, de soirs et de gloire ; ou autres bouffées infinies : [...] »

⁴⁸³ Albert THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire, op. cit.*, p. 115.

⁴⁸⁴ MALLARME, « Avant-Dire au Traité du Verbe » 1886, *op. cit.*, p. 858.

⁴⁸⁵ MALLARME, « Offices ». « Plaisir sacré », *ibid.*, p. 388.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 389.

public prêt à se laisser emporter, elle l'amène à s'identifier avec le mouvement musical au point d'y ressentir les mouvements de l'âme, de la vie intérieure, jusqu'à vivre en lui-même les émotions du personnage d'opéra. Alors toute prise de distance rationnelle s'efface et l'auditoire se retrouve dans une forme de communion. Mallarmé reste admiratif devant ce pouvoir dont il a ressenti la force sur lui-même, un « miracle » qu'il décrit ainsi :

« Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, [...]. L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros – douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible. »⁴⁸⁷

La musique, au premier plan celle de l'opéra de Wagner, entraîne le public vers le rituel et dans l'univers du mythe de l'Homme balancé par des forces dont il ignore tout et, finalement, voué à un destin tragique. Le mythe est ici non un mythe traditionnel, mais une préfiguration, en la condition humaine la plus universelle, des expériences fondamentales de la vie, transmises par le biais de l'émotion. En plongeant l'auditeur dans l'univers des émotions, la musique révèle la vie inconsciente qu'il renferme en lui-même, puisqu'elle est elle-même, selon Mallarmé, « arrière prolongement vibratoire de tout comme la vie »⁴⁸⁸, « génératrice de toute vitalité »⁴⁸⁹ et énergie pure.

Le théâtre, « l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la musique »⁴⁹⁰, affirme Mallarmé dans « Rêverie d'un poète français ». L'opéra mythique de Wagner réalise la performance de concilier le verbe avec la musique. Cependant et malgré toute l'admiration que le poète porte au compositeur, la reprise du matériel mythique ancien, la subordination de la parole au pouvoir de la musique ne le satisfont guère. Wagner reste à mi-chemin de l'Idéal mallarméen :

« Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos : [...] »⁴⁹¹.

Car la fin véritable de l'art, explique Mallarmé dans sa célèbre conférence *La Musique et les Lettres*, est l'entendement, la manifestation de l'idée :

⁴⁸⁷ MALLARME, « Catholicisme », *Œuvres complètes, op. cit.*, 1895, p. 393.

⁴⁸⁸ MALLARME, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *ibid.*, p. 545.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 543.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 542.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 546.

« Je l'infère de cette célébration de la poésie, dont nous avons parlé, sans l'invoquer presque une heure en les attributs de Musique et de Lettres : appelez-la Mystère ou n'est-ce pas le contexte évolutif de l'Idée [...]. »⁴⁹²

L'œuvre d'un poète ne peut donc se confondre avec une composition musicale. Mallarmé évoque la différence dans sa « Préface aux *Raisins bleus et gris* » de Léopold Dauphin, hommage aux qualités poétiques de ce compositeur qui sait oublier les prérogatives de son art pour se mettre au service de la littérature⁴⁹³. Disposer les matériaux du langage selon les règles de l'harmonie musicale, afin de doter le vers des valeurs suggestives de la musique, voilà le précepte mallarméen de cette « haute symphonie » dont « toute œuvre écrite »⁴⁹⁴ conserve la trace.

Roger Bellet analyse ainsi le rapport de Mallarmé à la musique :

« Cette omniprésence, cette omnirésonnance de la musique dans les textes de Mallarmé est signe d'une fonction, référentielle et métaphorique à la fois, de la musique. Mallarmé va beaucoup plus loin que de prôner la musique avant tout, dans le vers, dans la poésie; il utilise toutes les valeurs musicales des lettres, des syllabes, des mots, toutes les allitérations, toutes les possibilités phoniques du langage (l'on sait comment Mallarmé joue des homonymies) : cela va de soi; ce qui l'intéresse, précise-t-il dans une lettre, c'est 'l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole'. »⁴⁹⁵

Image, musique, émotion et idée, leur fusion se produit à l'intérieur du vers. Les mots du poème, entités indépendantes, forment prisme et produisent des reflets, des impressions, à la manière des notes de musique. Initiateur d'un processus qu'il caractérise comme « magique », Mallarmé formule les exigences techniques auxquelles devra répondre le poète :

« ce à quoi nous devons viser surtout, est que dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme »⁴⁹⁶.

Dans l'œuvre mallarméenne, l'image est musicale ; elle entre dans le rythme du vers, cadencé par la voix qui structure le poème. La sonorité des mots concourt à une

⁴⁹² MALLARME, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 653.

⁴⁹³ MALLARME, « Préface aux Raisins bleus et gris », *ibid.*, p. 859 :

« Il ferme sur le vol des inspirations frémissantes, d'abord son piano, ou reploie le trop d'aile ; et usant de droits, avec plus de caresse dans le rythme qu'un autre ou la diaprure assortie mieux des timbres, victoire, innée, que nous obtenons après étude, vise directement au chant parlé, tel qu'une intégrité résulte ou poème pur : il dispose, souriant, des accords d'image très exacts et relatifs à l'émotion. Cela mis à l'écart par goût et momentanée des instruments en faveur du vieux, sommaire et verbal, en atteste la gloire native, brièvement la minute que revivent les états précis et légers de la vie, qui ont besoin, tout bas, d'être compris et, par suite, se soumettant à l'ordinaire parole durable. »

⁴⁹⁴ MALLARME, « Lettre à Paul Valéry », 5 mai 1891, *Correspondance IV, op. cit.*, p. 233.

⁴⁹⁵ Roger BELLET, *Mallarmé. l'encre et le ciel*, Champ Vallon, Seyssel, 1987, p. 179.

⁴⁹⁶ MALLARME, « Lettre à François Coppée », 5.12.1866, *Propos sur la poésie, op. cit.*, p. 85.

harmonie verbale – interrompue par des dissonances, selon l'agencement du poète, ou construite intégralement sur des dissonances. L'image évoquée entre dans un accord avec d'autres images. L'auditeur reproduit sa visualisation. La succession d'images qui apparaissent pour s'évanouir devant la montée d'autres images, suscite une impression de fluidité, et forme dans l'esprit de l'auditeur un ensemble composé à la manière d'une œuvre musicale : chanson, sonate ou symphonie. La musique est le trait d'union ou le lien entre les éléments du texte, rétablissant l'unité du langage avec la réalité sensorielle, émotionnelle et intellectuelle.

Le mot parlé est une image virtuelle qui s'exprime d'abord par le cri de la créature sensible, une prise de conscience. Cri de révolte et de douleur morale, donc expression spontanée d'une expérience émotionnelle, et Jean-Pierre Richard en a montré le rôle central dans le projet du *Tombeau d'Anatole* que Mallarmé conçut au lendemain de la mort de son fils. Dans cette œuvre inachevée, il est une dissonance qui structure l'œuvre dramatique. La musique est capable de rendre sensible le silence, antichambre du néant, préfiguré par l'absence, et également lieu de la pensée abstraite.

La pensée mallarméenne va vers un dépouillement des images poétiques débarrassées de tout ce qui est accessoire, vers une abstraction des éléments anecdotiques de la réalité. Il retourne cette image comme une arme contre l'absurdité, le néant, le vide. Il les rend figurables à travers la musicalité du vers et le blanc interstice des mots. Toute l'œuvre mallarméenne tourne autour du regard, de l'image muets et de l'harmonie musicale conçue en un alliage savant.

Mallarmé conçoit les réalités extérieures comme interchangeable. De ce fait, il soumet au poète la tâche de « saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde »⁴⁹⁷. La musique s'avère un allié important dans cette entreprise, puisqu'elle représente « l'ensemble des rapports existant dans tout »⁴⁹⁸ et permet de mettre les images en mouvement. Il en est ainsi dans *L'Après-Midi d'un Faune* : « Arabesque et musicalité, on ne peut ici rien séparer ; les formes se perdent et se 'réalisent' par la musique. »⁴⁹⁹

A la fin de sa vie, une composition magistrale, *Un Coup de Dés jamais n'abolira*

⁴⁹⁷ MALLARME, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 647.

⁴⁹⁸ MALLARME, « Crise de Vers », *ibid.*, p. 368.

⁴⁹⁹ Roger BELLET, *Mallarmé. L'encre et le ciel, op. cit.*, p. 89.

le *Hasard*, réalise l'ambition d'une création qui fusionne les expressions artistiques. Dans la « Préface », en guise d'introduction à cette œuvre innovante, le poète définit un dispositif de succession d'images, organisées à la manière d'une composition musicale :

« Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte.

Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert, on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source »⁵⁰⁰.

Mallarmé, conscient de l'originalité de cette œuvre, conçoit le *Coup de Dés* comme première expérience d'un genre nouveau qu'il compare à la symphonie. Au-delà de la passion et du rêve inclus dans la versification, il puiserait ses sujets dans l'imagination et l'intellect.

Comme beaucoup de ses contemporains, Mallarmé est fasciné par l'art de la danse qu'il considère comme une forme d'écriture. Selon lui, le ballet propose en alliance étroite avec la musique instrumentale une figuration de la pensée qui confère à chaque pas et geste une valeur significative. La danse est image mouvante par excellence.

« La Danse figure le caprice à l'essor rythmique – voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie – or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée »⁵⁰¹.

« L'unique entraînement imaginatif consiste [...] à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. 'Que peut signifier ceci' ou mieux, d'inspiration, le lire.

[...] ; alors, par un concert dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est »⁵⁰².

La danseuse fait jaillir la visualisation de l'imagination confuse qu'enferme la musique :

« Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante ça et là de l'idée à la rampe. Or cette transition

⁵⁰⁰ MALLARME, « Préface », *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 455-456. Notez les majuscules !

⁵⁰¹ MALLARME, « Ballets », *Crayonné au théâtre, ibid.*, p. 306.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 307.

de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits de jupe ou d'aile, instituant un lieu »⁵⁰³.

Le concept de l'interpénétration entre musique, poésie et pensée, qui constitue la condition même de l'émergence de la pensée et de son intelligibilité, fonde la réflexion poétique de Mallarmé. Ne déclare-t-il pas en réponse à une enquête du *Figaro* : « Jamais pensée ne se présente à moi, détachée, je n'en ai pas de cette sorte [...] ; les miennes forment le trait musicalement placées, d'un ensemble [...] »⁵⁰⁴.

La récitation de poèmes pratiquée dans le cercle des invités aux mardis de Mallarmé réalise une poésie plénière appréciée comme union des arts. Le sens du texte s'éclaire par l'intonation et le rythme, deux éléments appartenant au domaine de la musique, adoptés par le récitant. Ainsi, Henri de Régnier a pu dire que le poème de Mallarmé, par lui prononcé, perdait toute obscurité⁵⁰⁵. Dans l'écriture, la parole est figurée ; elle devient ainsi doublement image – et de même doublement musicale, puisque la disposition typographique, expression d'une simultanéité de mouvements, veut être lue comme une partition⁵⁰⁶. Mallarmé conclut, dans *La Musique et les Lettres*, « que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée »⁵⁰⁷. Toutes deux suivent les fluctuations de la pensée. Détenant tout ce qui fait la vie de l'homme, le mot gagne dans le poème une existence indépendante pour vivre de sa propre vie. Il construit une réalité toute spirituelle, une existence autre qui fait de la poésie une « fiction » au sens mallarméen, l'exercice des virtualités que renferment le mot, l'homme et le monde :

« Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité »⁵⁰⁸.

La poésie parlée – le dire⁵⁰⁹ – se présente à la fois comme rêve et comme texte chanté, donc œuvre musicale et de fiction.

⁵⁰³ MALLARME, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *ibid.*, p. 308-309.

⁵⁰⁴ Cité par Roger BELLET, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁰⁵ Henri de REGNIER, *Faces et Profils*, cité par Deborah A.K. AISH, *La Métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Slatkine Reprints, Genève 1981 d'après l'édition de Paris 1938, p. 27 :

« De par l'art de sa merveilleuse diction, Mallarmé dissipait les obscurités du texte et en extrayait le sens sans en enlever le mystère. »

⁵⁰⁶ MALLARME, « Préface », *Un Coup de Dés, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 456.

⁵⁰⁷ MALLARME, *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 649.

⁵⁰⁸ MALLARME, « Crise de Vers », *Variations sur un sujet*, *ibid.*, p. 368.

Parmi les poètes de la deuxième génération des symbolistes, admiratifs devant l'œuvre de Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George poursuivent une réflexion et créent une œuvre, qui sont à apprécier dans le contexte de cette filiation.

b) Stefan George, de l'union des arts au refus de la musique ?

Comme le jeune Mallarmé, Stefan George se montre imprégné de la religion catholique et de ses rituels qui ont marqué son enfance, lorsqu'il place sa première publication de poésies apparemment sous l'invocation de chants de louange religieux. Cependant, pour Claude David, l'analyse des *Hymnes* mène à constater l'absence de foi chrétienne dans ce recueil. Selon lui, « la seule 'foi' qui transparaît à travers ses tableaux précieux, c'est la foi dans la forme de ses chants »⁵¹⁰ et de souligner la qualité musicale des poèmes, la richesse de la sonorité et l'ampleur des rythmes⁵¹¹.

Un rapide survol de la création poétique chez George permettra d'évaluer l'importance et la présence multiforme de la musique chez le poète allemand. La publication des poésies de George débute sous l'invocation de la musique associée à la parole. La première œuvre publiée par Stefan George, les *Hymnes*, place les « Tableaux » (« Bilder », poèmes dédiés aux tableaux : « Ein Angelico », « Der Infant ») sous le patronage de la musique que revendique le titre, alors que « L'inscription » associe l'ensemble du recueil à une « Lied » (« chanson »). Dans *Pèlerinages*, deuxième recueil de la trilogie⁵¹², la musique émerge par l'image poétique. La flûte évoque une mélodie mélancolique dans le poème « Visions II », est-ce la voix de la nymphe perdue ? Dans « Die märkte sind öder » (« Les marchés sont désertés ») du même recueil, la musique se tait dans le silence des instruments à cordes et des chanteurs, puis elle devient bruit obsédant dans le poème « Mächtiger traum » (« Rêve puissant »), ensuite orage dans « Lass der trauer kleid » (« Laisse là le vêtement du deuil »), et enfin bruissement harmonieux des feuilles dans « Beträufelt an baum und zaun » (« Ruissellement sur l'arbre et la clôture »). Associé aux sons perçus, bruits de la nature ou sons d'instruments et de chant, la musique est évocatrice des émotions

⁵⁰⁹ La traduction de ce verbe en allemand « sagen » rend toute la richesse de signification à ce terme. En effet, le verbe a pour corollaire un substantif : « die Sage », à savoir la tradition orale, le mythe.

⁵¹⁰ Claude DAVID, *Stefan George et son œuvre poétique*, op. cit., p. 39. Pour de plus amples informations sur George et la musique, consulter l'ouvrage de Wolfgang OSTHOFF, *Stefan George und « Les deux musiques » : tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1989.

⁵¹¹ Claude DAVID, *Stefan George et son œuvre poétique*, op. cit., p. 46.

ressenties par le pèlerin tout au long du voyage.

Placé entre les civilisations d'Orient et d'Occident, le héros éponyme du recueil *Algabal*, dernière partie de la trilogie, est caractérisé par des évocations musicales hétérogènes à la mesure du personnage. La musique est de fait indissociable des fastes de l'empereur qu'elle permet de mettre en scène, mais elle reflète son âme selon l'instrument choisi.

La dédicace à la mémoire du roi Louis II de Bavière qui désigne Algabal comme un frère du roi de Bavière, permet un rapprochement avec la musique de Wagner. Le palais souterrain de l'empereur n'est pas sans rappeler la magnifique grotte, la Venusgrotte, que le roi fit construire en 1876-1877 tout près du Château Linderhof, sa résidence d'été, pour des représentations privées des œuvres de Richard Wagner, et notamment l'opéra *Tannhäuser*, histoire mythique située dans un autre royaume souterrain⁵¹³. George venait de visiter le château.

Algabal oppose deux mondes musicaux définis par leurs origines et leurs qualités spécifiques qui déterminent la nature de l'emprise que la musique exerce sur l'homme : la Grèce, berceau de la civilisation occidentale, et l'envoûtant Orient de l'Égypte. Dédaignant le « chant berceur / Que chantaient les filles d'Hellade »⁵¹⁴, l'empereur romain appelle à lui les joueurs de flûte du Nil pour s'abandonner à leur musique orgiaque porteuse de sommeil – et de mort. Nietzsche et sa distinction entre apollinien et dionysiaque dans *Origine de la Tragédie*, qui rend hommage à l'œuvre de Wagner, ne sont pas loin.

Pour Ernst Morwitz, disciple de George, le poète « a considéré la musique comme l'art d'une époque qui s'achève ». Il interprète le rôle de la musique pour le héros éponyme du recueil *Algabal* « comme son propre anéantissement », « dernière conséquence de son narcissisme absolu dont il prend conscience »⁵¹⁵. La musique et son influence sur l'homme forment le sujet de deux poèmes du cycle des « Jours ». Écartant le chant, Algabal appelle la musique instrumentale pour se soumettre volontairement à son pouvoir. L'empereur cherche désespérément à recouvrer le sommeil au son des flûtes des joueurs du Nil. La musique l'éloigne du monde qui l'entoure, pour lui ouvrir

⁵¹² *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal* sont publiés ensemble en 1898.

⁵¹³ *Tannhäuser* est un chevalier chrétien qui, envoûté par la beauté de Vénus, suit la déesse dans son royaume situé à l'intérieur de la montagne Venusberg.

⁵¹⁴ Trad. par Maurice BOUCHER, *op. cit.*, p. 71.

⁵¹⁵ Ernst MORWITZ, *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*, p. 259.

l'accès aux sphères célestes. L'empereur s'endort. Mais si le sommeil est le proche parent de la mort, c'est donc qu'elle permet à l'empereur de pénétrer vivant dans l'au-delà. Une fonction transcendante se dessine alors dans ce poème.

Dans le second poème, la musique instrumentale des cors et des harpes bouleverse l'équilibre émotionnel de l'empereur, avant que le chant ne s'y joigne pour le contraindre à une attitude de prière. Il sera amené à éprouver tour à tour les joies et les peines de la vie, et à parcourir ainsi un chemin d'initiation. L'association de la musique instrumentale et du chant, musique et parole, reprend ici le déroulement d'un opéra. Et la réaction de l'empereur subjugué par la musique rappelle l'observation de Mallarmé assistant aux concerts Lamoureux, qui retient dans « Offices » « des exaltations de joies et de gloire »⁵¹⁶, et dans « Rêverie d'un poète français »⁵¹⁷ à propos de l'opéra de Wagner, « le rapport avec le mythe »⁵¹⁸.

La musique est l'art d'évoquer des images et des émotions par le biais des sons. En elle, l'auditeur revit l'expérience héroïque relatée dans les mythes et épopées comme si elle était sienne. Par identification, il devient lui-même l'incarnation du héros mythique, vivant les grandes passions de celui-là comme en rêve. Pour l'empereur Algabal, l'art musical paraît donc le moyen de stimuler en lui le rêve éveillé et de le conduire au sommeil profond. Manfred Durzak perçoit un lien avec le mythe d'Osiris, sa mort et sa résurrection. Osiris est, en effet, l'une des deux divinités égyptiennes qui ont inventé la musique, l'autre dieu étant Toth, dieu de la mort et de la sagesse, mais aussi du verbe magique créateur, inventeur du langage et de l'écriture. Ainsi, l'expérience d'Algabal pourrait évoquer une cérémonie d'initiation, proche des mystères d'Osiris qui mettent en scène le passage par la mort, pour renaître à une existence nouvelle. La musique est alors inséparable de son origine chthonienne et donc de sa valeur mythique. Elle exerce une force obscure, dionysiaque, sur l'être humain. George distingue cette forme musicale de sa version grecque, apollinienne, rationalisée par les lois de l'harmonie. Le son des trompettes annonce, après la chute, le renouveau, confirmé par les présages du poème « Vogelschau » (« Auspices »)⁵¹⁹.

La musique instrumentale des Syriens s'associe au chant pour rappeler à

⁵¹⁶ MALLARME, *Œuvres*, La Pléiade, p. 389.

⁵¹⁷ MALLARME, « Rêveries d'un poète français », *ibid.*, p. 543-544, publié dans *Pages* 1891.

⁵¹⁸ MALLARME, « Offices », paru d'abord en 1892 dans le *National Observer*, puis le 5.12. 1893 dans le *Journal* (« Plaisir sacré »), en avril 1895 dans la *Revue Blanche*, mais préfigurée dès décembre 1874 dans la « Chronique de Paris », de la revue mallarméenne *La Dernière Mode*.

⁵¹⁹ A noter que ce poème est devenu une chanson populaire qui fait partie du recueil « Die Mundorgel ».

l'empereur les liturgies du culte solaire de Baal dont il fut le grand prêtre. Son impact sur l'homme, qu'elle abaisse et élève, n'est pas sans évoquer l'harmonie puissante du jeu des orgues de la cathédrale chrétienne, tout autant que l'opéra de Wagner empreint d'aspects rituels empruntés au christianisme.

A travers les deux poèmes qui traitent de la musique dans le recueil d'*Algabal*, le poète analyse les formes musicales par rapport à leur effet profond sur l'être. Sa valeur vitale pour l'homme face à un destin implacable est mise en évidence, la fonction liturgique domine : mystères d'Osiris, culte solaire, face apollinienne ou dionysiaque. Les rapports sous-jacents entre musique et image, musique et verbe sont indissociables.

Tout comme dans *Pèlerinages*, George se sert ici également des associations mythiques des instruments et des fonctions rituelles qu'ils remplissaient dans les civilisations antiques. Il en est de même dans le recueil suivant, *Les livres des Eglogues et Louanges*. Dans la lignée de Nietzsche qu'il admire, il évoque la double nature dionysiaque et apollinienne de la musique. Parcourant la Grèce antique, le Moyen Âge européen et l'Orient de Sémiramis, il fait revivre les formes musicales caractéristiques comme autant de formes de désirs et de rêves.

Le recueil *Les Livres des Eglogues et Louanges, des Légendes et Jardins suspendus* poursuit l'idée qu'une civilisation est caractérisée par une forme musicale. George parcourt ainsi : l'antiquité grecque bucolique, le Moyen Âge européen légendaire, la civilisation babylonienne rêveuse et fantasmagorique. Un seul personnage historique émerge au milieu de ces trois cycles. George célèbre l'art et la personne du troubadour Frauenlob, modèle des maîtres chanteurs⁵²⁰.

Dans l'évocation du cadre pastoral antique des *Eglogues et Louanges*, la nature s'exprime par un chant, repris par un berger, alors que le dieu Pan joue une mélodie séductrice sur sa flûte. La musique d'un cadre urbain est représentée par le son de la lyre du poète antique et des flûtes des musiciens animant les fêtes, la chanson d'amour de la jeune fille pour son bien-aimé. Ce sont pour la plupart d'anciens chants de poètes. *Les Légendes et Chants* évoquent l'inspiration chrétienne médiévale par les sons majestueux de l'orgue et des cloches, le jeu du ménestrel qui accompagne son chant sur la lyre, les mélodies simples du poète vagabond, le violon du musicien parcourant les villages, les cors des hérauts de la cour. Les *Jardins suspendus*, enfin, introduisent les

⁵²⁰ Frauenlob, figure historique, est mort par empoisonnement en 1318.

salves des tambours, les chants à la gloire du souverain oriental, pour finir avec la douce mélodie ruisselante d'un fleuve tranquille – image des flots originels ou du nirvana ?

Dans *L'Année de l'Âme*, l'harmonie musicale émane de la nature et de ses métamorphoses, analogies des mouvements de l'âme du poète. Elle découle de la flûte ou devient verbe pour rendre les sons des phénomènes naturels, les murmures et bruissements. L'être humain fait partie intégrante de cette nature, ses émotions se reflètent dans l'harmonie musicale de celle-ci. Par l'association au cours des saisons et aux mouvements de danse, la musique se voit affectée d'un caractère cyclique.

La musique instrumentale reste sous-jacente dans le « Prélude » au *Tapis de la Vie*, où elle accompagne le chant, avant que le « Lied » ne revendique la primauté du vers. Néanmoins, George appuie sa poésie sur une composition musicale. Le « Prélude » présente l'apparition d'un ange comme une épiphanie qui révèle au poète une nouvelle forme d'existence et lui indique sa mission. Cette première partie du recueil se veut introduction musicale. Si la partie centrale est consacrée à la vie comme tapisserie, donc ouvrage façonné, la troisième se tourne résolument du côté du chant, de manière à souligner sa parenté fondamentale avec le rêve et la mort qui représentent le thème de cette dernière partie du cycle.

Dans les recueils suivants, de larges parties seront consacrées au chant, des mélodies simples et mélancoliques du « Lied » dans « Les chants de rêve et de mort » du *Tapis de la Vie* jusqu'aux ballades, pour se terminer sur un chant de louange liturgique, l'hymne qui clôt *Le Nouveau Règne* « Du schlank und rein wie eine flamme » (« Toi svelte et pure comme une flamme ») et qui répond au chœur final de *L'Etoile d'Alliance*, unique chant du recueil.

Au chant omniprésent s'ajoute la danse. Elle est, dans le recueil *L'Année de l'Âme*, accompagnatrice et expression figurative de la musique. Les poèmes « Lieder wie ich gern sie sänge » (« Des chansons comme j'aime les chanter »), « Weisser gesang » (« Chant blanc ») et « Traurige Tänze » (« Danses tristes ») évoluent sur des mélodies simples évocatrices des chants intimistes de l'âme.

Les explications ou prises de position de George sont rares, seuls les articles parus dans la revue *Blätter für die Kunst*, même signés par les collaborateurs de George, renseignent le lecteur. Ainsi dès les premiers numéros de la revue, K.A. Klein développe les idées du poète dans son article « Über Stefan George. Eine neue Kunst »

(« A propos de Stefan George. Un nouvel art »), paru en 1892. Il y soutient la correspondance des arts unifiés dans l'art poétique et s'interroge, citant Novalis : « La poésie au sens strict semble presque l'art intermédiaire entre les arts figuratifs et musicaux. Le rythme correspondrait-il à la figure, le son à la couleur ? »⁵²¹ Un peu plus loin, il associe chaque recueil de la trilogie *Hymnes*, *Pèlerinages* et *Algabal* à une dominante instrumentale : trompettes et tambour pour le premier, lyre et flûte pour le second, violon, « de longs sons vibrants de violon qui résonnent comme le désespoir et qui confondent les sens »⁵²² pour le dernier. En 1893, K. A. Klein cite ces mots de George : « Lorsque tu composes de la poésie, chante et peins. »⁵²³ Enfin, en se référant à Zarathoustra chez Nietzsche, il définit l'art poétique comme joie de vision, ivresse, son et soleil⁵²⁴.

La poésie, ainsi définie, est donc le fruit de la conjonction entre art plastique et art musical ou, comme l'exprime de manière très concise une des « formules mnémotechniques » (« Merksprüche ») de la revue, très probablement écrite par George lui-même : le vers est « forme et image rythmique » (« rhythmisches Gebilde »)⁵²⁵. Alors le rythme, puisqu'il est corrélatif de la vie, devient le révélateur d'une vie dotée de mesure et mise en forme. L'introduction à la série 5 des *Blätter für die Kunst*, 1900-1901, conclut en toute logique à une interdépendance entre culture et rythme vital. Le vers extériorise la forme qui est sous-jacente à l'existence, il plonge aux sources de la vie et de l'existence humaine. George ancre le mot poétique dans une compréhension archétypale et mythique confondant parole, image et rythme, qui agit sur les membres d'une société et finit par fonder une civilisation nouvelle :

« Un nouveau degré de culture se produit, lorsqu'un ou plusieurs esprits originels révèlent leur rythme vital qui est recueilli d'abord par une communauté, puis par une couche plus importante de la population. L'esprit original n'agit pas par sa doctrine, mais par son rythme : la doctrine est faite par les disciples. »⁵²⁶

⁵²¹ Karl August KLEIN, *Blätter für die Kunst*, 1ère série, n° 2, décembre 1892, p. 47.

⁵²² Karl August KLEIN, « A propos de Stefan George. Un art nouveau », *Feuilles pour l'art (Blätter für die Kunst)*, 1ère série, trad. par Ludwig LEHNEN, *Stefan George. Feuilles pour l'art 1892-1919*, Collection Bibliothèque allemande, Les belles Lettres, Paris, 2012, p. 10.

⁵²³ Stefan GEORGE cité par Karl August KLEIN, « Unterhaltungen im grünen Salon », *Blätter für die Kunst*, 1ère série, n° 3, mars 1893.

⁵²⁴ Karl August KLEIN, *Blätter für die Kunst*, 3e série, n° 1, p. 2.

⁵²⁵ « Merkspruch », *Blätter für die Kunst*, 4e série, n° 5, 1899, p. 130.

⁵²⁶ *Blätter für die Kunst*, 5e série, 1900-1901, p. 1, traduit par Ludwig LEHNEN, *Stefan George. Feuilles pour l'art 1892-1919*, collection Bibliothèque allemande, Les belles Lettres, Paris, 2012, p. 94.

“NEUER BILDUNGSGRAD (KULTUR)

entsteht indem ein oder mehrere urgeister ihren lebensrythmus offenbaren der zuerst von der gemeinde dann von einer grösseren volksschicht angenommen wird. Der urgeist wirkt nicht durch seine lehre sondern durch seinen rhythmus : die lehre machen die jünger.“

A partir du second numéro de la série 2 des *Blätter für die Kunst*, mars 1894, et en alternance avec des reproductions d'œuvres picturales, des partitions sont ajoutées à chaque numéro. Les premières pièces, deux chants de Karl Hallwachs et Kurt Peters, révèlent la tendance : on privilégie un choix qui associe étroitement la musique à la parole. Dans la série 3 de la revue sont ajoutés, au numéro de juin 1896, une composition de Clemens Frankenstein sur le poème « Vorfrühling » (« Approche du printemps ») et, dans le numéro d'octobre de la même année, un poème de Karl Wolfskehl mis en musique par Karl Hallwachs. Après l'arrêt de ces publications en 1897, la préface au double cahier des numéros 1 et 2 de la série 4 rappelle néanmoins l'importance de l'interaction des arts comme s'inspirant réciproquement, se préservant ainsi mutuellement du risque de se figer⁵²⁷.

L'attirance que Stefan George éprouve pour la musique se révèle encore dans l'amitié et le soutien qu'il porte au jeune compositeur anglais Cyril Scott, dont il fait la connaissance en 1896. D'après l'ouvrage autobiographique de Scott, *My Years of Indiscretion*, George lui aurait apporté le goût de la poésie, de la peinture, de la philosophie et de la science⁵²⁸. A cette époque, le jeune Anglais est l'élève de Clemens von Frankenstein à Francfort sur le Main. Grâce au soutien du poète, Scott pourra faire jouer sa première pièce pour orchestre à Darmstadt⁵²⁹. George apprécie particulièrement, pour l'ambiance qu'elles créent, les compositions mettant en musique des poèmes parmi les « chants de ménestrel ». Cependant, en 1900, George se détourne du compositeur⁵³⁰, puis prend ses distances vis-à-vis de la musique.

Claude David relève de premières attaques contre la musique en 1904⁵³¹. En effet, l'introduction à la septième série des *Blätter für die Kunst* proclame sous le titre « L'Allemand et la Culture » la musique comme refuge pour l'artiste qui fuit devant l'effort dans « l'empire du détachement et du suprasensible »⁵³². Mais dès fin 1903, le jeune Maximilian Kronberger note dans son journal intime ces mots de George :

« Autant peut-on rapprocher poésie et peinture, peinture et sculpture, autant la musique se tient isolée. [...] La musique se situe au niveau le plus bas de l'art. Elle est cet art qui, à

⁵²⁷ « Préface », *Blätter für die Kunst*, série 4, n° 1+2, novembre 1897, p. 1.

⁵²⁸ Cyril SCOTT, *My Years of Indiscretion*, Mills & Boon, 1924, cité par WOLTERS, *op. cit.*, p. 113. Scott s'essaie à la poésie et traduit plus tard des poèmes de George en anglais : *Stefan George : Selection from his Works translated into English*, London 1910.

⁵²⁹ Cf. Edward JAIME, *Stefan George und die Weltliteratur*, *op. cit.*, p. 93.

⁵³⁰ Cf. Claude DAVID, *Stefan George et son œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 256.

⁵³² Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art. 1892-1919*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 102.

un certain degré, appartient même aux animaux. »⁵³³

Et Dieter Martin conclut à l'abandon de l'idée de synthèse de tous les arts et une tendance à exclure la musique à partir d'une lettre que le poète adresse à Melchior Lechter en 1899. Dans cette lettre, George parle de son « obstination dans la conviction que deux choses venant de mondes de formation différente ne pourront jamais vraiment s'associer »⁵³⁴. La problématique est reprise dans la huitième série des *Blätter für die Kunst* en 1909 où le poète met ce même verdict dans la bouche d'un des membres du cercle : « Le rythme musical suprême et le rythme poétique suprême s'excluent réciproquement, puisqu'ils sont des incarnations de la même substance du monde, mais dans des états physiques différents [...] »⁵³⁵. Même l'opéra de Wagner n'est pas épargné par la critique des auteurs des *Blätter für die Kunst*. Dans un article de la septième série, Karl Wolfskehl situe l'œuvre de Wagner dans le déclin de l'art du XIXe siècle⁵³⁶. Selon Claude David, le poète finit par condamner la musique et le musicien dans son recueil *L'Etoile d'Alliance*, leur reprochant d'engourdir dans le rêve et de rendre inapte à l'action⁵³⁷.

Toutefois, généraliser cette condamnation fait oublier la double nature de la musique que George évoque dans *Algabal*, mais qu'il préfigure déjà dans *Prince Indra*, une œuvre de jeunesse écrite vers 1885⁵³⁸. Le fait que le poète ait sélectionné ces poèmes pour la publication d'un choix de pièces poétiques datant de son adolescence, permet d'affirmer qu'ils gardent pour lui une certaine valeur. Il s'agit d'une sorte de romance en cinq poèmes, constitués de strophes de quatre vers, où la musique apparaît sous trois formes différentes. C'est d'abord une musique instrumentale pure, des tambours, flûtes, fanfares et trompettes font résonner comme une mélodie célébrant une victoire pour accueillir triomphalement le retour du jeune prince à la cour. Puis, la chanson douce et séductrice d'une femme-sirène l'entraîne et finit par le faire dévier de son chemin, avant que le chant du jeune fils d'un ermite qui s'accompagne de sa lyre ne

⁵³³ Maximilian KRONBERGER, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, op. cit., p. 91.

⁵³⁴ Dieter MARTIN, « Musikalische Rezeption », *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, vol.2, De Gruyter, Berlin Boston, 2012. p. 939 : cite Stefan George dans une lettre à Melchior Lechter, été 1899 : „hartnäckigkeit im glauben dass zwei dinge aus verschiedenen bildungs-welten nie recht zusammen gehen können.“

⁵³⁵ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, trad. Ludwig Lehnen, op. cit. p. 121.

⁵³⁶ Karl WOLFSKEHL, « A propos du drame », *Feuilles pour l'Art*, trad. Ludwig Lehnen, ibid., p. 114-115.

⁵³⁷ Cf. Claude DAVID, *Stefan George et son œuvre poétique*, op. cit., p. 271.

⁵³⁸ *Prince Indra* sera publié seulement dans le dernier volume des *Oeuvres complètes* : Stefan GEORGE, *Gesamtausgabe*, Berlin, 1927-1934, vol. 18.

lui permette de retrouver sa voie⁵³⁹.

On observe ici déjà l'utilisation des instruments et le recours à des figures issues du monde des mythes et légendes, pour souligner l'intention poétique. La première série d'instruments renvoie directement aux textes de la Bible, musique émanant des sphères célestes proclamant la venue du Seigneur, alors que la lyre associée au poète depuis l'Antiquité accompagne une parole proférant la sagesse, la vérité de l'être et le fondement de ses valeurs. Entre les deux, la mélodie pure de la voix féminine exprime la tentation du désir. Le chant accompagné de la lyre signifie donc l'union des deux formes précédentes dans la création, signifiante, de l'homme. La scène est située dans un royaume hindou vague, avec des appels à la religion et la mythologie de l'Inde peu marqués, permettant au poète de jeter un voile exotique sur les expériences de l'âme.

La musique a pour George la fonction d'amplifier la création verbale qui est, pour lui, d'abord expression orale et joue un rôle de prophétie et d'exaltation du passé héroïque. Le premier titre envisagé pour le recueil *L'Etoile de l'Alliance*, publié une première fois en 1913 en édition privée et destiné aux seuls membres du cercle, fut significativement *Lieder an die heilige Schar (Chants à la sainte congrégation)*⁵⁴⁰. Considéré comme « livre saint » et « livre secret » par ces proches de George, il prit une importance particulière en raison des circonstances historiques et accompagna ceux qui furent appelés au front. La première édition publique suivra en 1914, une réédition déjà quelques semaines plus tard. Le premier poème du Livre 1 interroge sur le rôle déterminant du chant et de la musique instrumentale à des époques mouvementées :

« PUISQUE TON ORAGE Ô DIEU TONNANT DECHIRE LES NUAGES

Et que tes rafales soufflent malheur et ébranlent la forteresse

La recherche des sonorités n'est-elle pas un effort impie ?

La harpe auguste et même la lyre docile

Disent ma volonté en temps d'essor et de déclin

Disent ce qui est inchangeable dans l'ordre des astres.

Et renferme bien en ta mémoire que sur cette terre

Aucun duc aucun sauveur ne le devient sans avoir respiré

Avec son premier souffle l'air rempli de la musique des prophètes

Sans qu'autour de son berceau n'eût tremblé un chant héroïque. »⁵⁴¹

⁵³⁹ Stefan GEORGE, *Werke II*, op. cit., p. 566-582. „Prinz Indra“ est la composition la plus précoce publiée dans les œuvres complètes.

⁵⁴⁰ Ute ÖLMANN, „Kommentar“ in : Stefan GEORGE, *Der Stern des Bundes. Sämtliche Werke*, Band 8, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993, p. 120.

⁵⁴¹ Stefan GEORGE traduit par Ludwig LEHNEN, in : Stefan GEORGE. *L'Etoile de l'Alliance. Poésies complètes*, op. cit., p. 607 :

„DA DEIN GEWITTER O DONNRER DIE WOLKEN ZERREISST
Dein sturmwind unheil weht und die vesten erschüttet

Ici, la musique pure est le moyen de communication du divin, elle exprime la permanence des lois éternelles par rapport aux contingences éphémères de l'histoire. Le chant, « musique des prophètes », est message visionnaire ou épopée et remplit alors une fonction formatrice, préparant le jeune humain à un destin hors du commun. Le second poème poursuit le dialogue, pour dresser une opposition entre deux types de musiques : celle du jeu et du divertissement associée à la danse et celle du poète prêtre et missionnaire.

« Toute ta jeunesse s'écoulait comme une danse
Comme un jeu enivré de cor et de flûte,
<Seigneur ainsi j'attirais tes fils du soleil.
Pour ton chant j'abjurais le bonheur des hommes
[...]»⁵⁴²

Le sixième poème du Livre 1 du même recueil invite le poète à revenir sur ses pas dans l'image et le son (*Werke*, p. 357). Le son des harpes accompagne le rituel des élus dans le sanctuaire (p. 360), le son des fanfares annonce la chevauchée sauvage des dieux (p. 361).

La musique exalte la parole du poète, prêtre et prophète, dans le dernier recueil, *Le Nouveau Règne*. Entamant un chant prophétique dans le poème « Der Krieg », le poète chante l'hymne sacré qui assure pérennité à la tradition dans « Le poète en temps de troubles ». Toutefois, ce dernier recueil ne clôt pas l'œuvre de George par un chant solennel. Les derniers poèmes reviennent à la ballade du fou du village qui s'est égaré dans le monde du merveilleux des contes et des fées. Son témoignage est accueilli par les enfants qui reprendront son chant et le transmettront de siècle en siècle. Puis s'élève le chant de l'enfant dansant sur la dune. Le chant poétique relève ici du domaine de la vision, du rêve et du mythe.

Ist da nicht nach klängen zu suchen ein frevles bemühn?
>Die hehre harfe und selbst die geschmeidige leier
Sagt meinen willen durch steigend und stürzende zeit
Sagt was unwandelbar ist in der ordnung der sterne.
Und diesen spruch verschliesse für dich : dass auf erden
Kein herzog kein heiland wird der mit erstem hauch
Nicht saugt eine luft erfüllt mit profeten-musik
Dem um die wiege nicht zittert ein heldengesang.“

Stefan GEORGE, *Der Stern des Bundes*, in : *Werke*, op. cit., p. 356.

⁵⁴² Stefan George traduit par Ludwig LEHNEN, in : op. cit., p. 607.

„All die jugend floss dir wie ein tanz
Ein beraushtes spiel von horn und flöte,
>Herr so lockt ich deine sonnensöhne.
Menschlich glück verschwor ich um dein lied[...]“

Stefan GEORGE, *Der Stern des Bundes*, in : *Werke*, op. cit., p. 356.

La musique au service de la parole, telle que George la conçoit pour sa poésie, ressort du poème même par le rythme et la musique verbale composés au moyen du mètre, de la rime, de l'assonance... Pour le poète, le rythme, fondement de l'existence humaine, se constitue par rapport à la poursuite d'une image archétypale (« menschliches Urbild ») qui se cristallise dans les créations des poètes :

« Le cours de notre vie (rythme) exige en dehors de nous l'image archétypale qui trouve dans les nombreuses figures humaines souvent des traits épars et parfois et par approximation une incarnation. »⁵⁴³

La Béatrice de Dante et le mystérieux ami de Shakespeare en fournissent des exemples célèbres. Avec le rythme, la sonorité et l'harmonie sont de première importance dans la création poétique :

« La valeur de la poésie n'est pas apportée par le sens (sinon, elle serait probablement sagesse, érudition), mais par la forme, à savoir absolument rien d'extérieur, mais cette excitation profonde qui émane de la mesure et de la sonorité, [...]. »⁵⁴⁴

Dans la septième série des *Blätter für die Kunst*, George cite son ami, le poète hollandais Albert Verwey, pour qui « [l]e poème est un mouvement vital mesuré en vers ». Les « Hommages »⁵⁴⁵ (« Lobreden ») que George compose en l'honneur des pères de la poésie moderne, mettent en évidence les qualités musicales de leurs œuvres. Chez Verlaine dans *Romances sans paroles*, le son de la flûte révèle l'âme humaine, ses mélodies simples émeuvent le poète allemand⁵⁴⁶. Face à cette œuvre, la création poétique de Mallarmé, assemblage de syllabes sonnantes qui font chanter même les pierreries, lui rappelle les incantations anciennes des magiciens, des chants et rimes d'autrefois incompréhensibles, mais évoquant « de larges flots de désirs et de peines »⁵⁴⁷ et de « pâles souvenirs »⁵⁴⁸. Cette valeur incantatoire, cette aptitude à évoquer des émotions et des images de souvenirs émergeant du fond de l'être, font de la musique verbale une qualité indispensable à l'art poétique. L'obscurité des vers de

⁵⁴³ Stefan GEORGE, „Kunst und menschliches Urbild“, *Werke*, vol. 1, *op. cit.* p. 532 :

„Unsere lebensfliessung (rhythmus) verlangt ausser uns das urbild das in den vielen menschlichen gestalten oft einzelne züge und zeit- und näherungsweise eine verkörperung findet.“ (Nous traduisons.)

⁵⁴⁴ Stefan GEORGE, „Über Dichtung“, *ibid.*, p. 530.

„Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d. h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.“ (Nous traduisons.)

⁵⁴⁵ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁴⁶ Stefan GEORGE, „Lobreden. Verlaine“, *Werke*, *op. cit.*, p. 508.

⁵⁴⁷ Stefan GEORGE, „Mallarmé“, *Lobreden, Werke I*, *op. cit.*, p. 506. (Nous traduisons.)

„weite fluten von genüssen und peinen“

⁵⁴⁸ *Ibid.* : „blasse erinnerungen“ (Nous traduisons.)

Mallarmé, que l'on observe également chez Pindare, Dante et Goethe, résulte de la richesse de ses résonances.

Au regard de ces prédécesseurs célèbres et suite aux expériences parmi les symbolistes, notamment lors des « mardis » de Mallarmé, George a acquis la conviction que la poésie est tout d'abord destinée à être dite. Dans le cercle de sa revue *Blätter für die Kunst*, comme plus tard au cours des réunions avec ses disciples, la poésie est récitée selon un mode particulier, rythmé, afin de mettre en avant le multiple rayonnement du mot. Cette méthode est revendiquée dans le numéro 5 de la quatrième série de la revue en 1899. La huitième série définit en 1908/1909 le ton à adopter pour la lecture ou la récitation comme « psalmodie liturgique ». La musique s'avère domptée et soumise à la mesure, elle devient support sonore du vers et la marque d'un rituel poétique pratiqué lors des réunions organisées par ou pour le poète allemand.

Dès le recueil *Hymnes*, George exprime sa conviction d'une relation de dépendance de la musique vis-à-vis du vers. A travers le choix de ce titre, le poète se réfère à la fois aux plus anciennes créations de l'humanité et à la liturgie, des compositions poétiques et musicales à la fois – on pense aux hymnes homériques célébrant les dieux antiques, aux hymnes religieux, mais aussi aux créations lyriques, voire à la composition de Beethoven. Il établit ainsi le lien avec une création mythique et une poésie aux accents de rituel religieux que le recueil développe dans le choix des images. Le rythme des vers, la courbe musicale des sons, donne vie et mouvement à ces images et les rend sonores.

Le choix de placer le chant au début et à la fin de son œuvre poétique n'est pas anodin. De même, l'évolution de l'hymne (homérique ou liturgique) vers la chanson simple ou ballade et le chant choral paraît significative. Wolfgang Braungart⁵⁴⁹ explique l'importance de ces deux poèmes dans la position de fin de la création poétique de George. Dans *L'Etoile de l'Alliance*, l'idée de clore sur l'harmonie des voix du chœur (« Gleichklang », « A l'Unisson ») conditionnée par le pouvoir du rythme dans « Schlusschor » (« Chœur final »), traduit l'ambition de réunir l'œuvre poétique et le cercle de ses amis, mais aussi ses lecteurs, dans une seule voix exprimant une seule vision du monde. A la fin du recueil *Le nouveau Règne* se révèle la volonté du poète de revenir vers plus de simplicité dans une chanson sur la création poétique qui perdurera

⁵⁴⁹ Wolfgang BRAUNGART, „Schlußlied“. Georges Ballade „Das Lied“, *Stefan George : Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, p. 87-101.

jusqu'à la fin des temps dans « Das Lied » (« La chanson »). Cette tendance cyclique est confirmée également par la composition de l'édition des œuvres complètes chez l'éditeur Georg Bondi. *Gesamt-Ausgabe der Werke* débute en 1927 avec comme premier volume, *Die Fibel (L'Abécédaire)*, qui rassemble les poésies du jeune Stefan George, alors que le dernier volume de 1934, *Schlussband (Volume final)* contient un choix des toutes premières œuvres du poète⁵⁵⁰.

D'après les paroles recueillies par Edith Landmann au cours d'entretiens, Stefan George considère le chant comme commencement et fin de l'humanité, pour preuve cette citation que le poète aurait tirée de l'œuvre de Herder ou Hölderlin et qui sonne comme une réponse à l'Alpha et Oméga de la Bible : « L'humanité débute avec le chant, c'est avec le chant qu'elle retourne à son origine. »⁵⁵¹

c) William Butler Yeats vers les arts appliqués de la littérature

Au-delà de ses prédispositions pour le domaine pictural, William Butler Yeats accorde une place particulière à la composante musicale de son œuvre et s'intéresse, en cela enfant de son époque, aux compositions de Richard Wagner. La réception de l'opéra de Wagner correspond aux visites à Bayreuth d'amis londoniens, ainsi qu'à ses premiers séjours à Paris et à ses rencontres avec les symbolistes. Jacqueline Genet en redessine le contexte :

« Autour de 1890, l'influence de Wagner s'étendait. Arthur Symons, Edward Martyn et George Moore s'étaient rendus à Bayreuth. La *Revue Wagnérienne* fut lancée à Paris en 1885. Edouard Dujardin, l'un des ses fondateurs, réclamait un drame poétique semblable au drame musical de Wagner. »⁵⁵²

Pour le poète irlandais, l'œuvre de Wagner est l'expression musicale du symbolisme, ainsi écrit-il en 1897 :

« La réaction contre le rationalisme du XVIIIe siècle s'est mêlée à une réaction contre le matérialisme du XIXe siècle, et le mouvement symboliste qui a atteint sa perfection en Allemagne chez Wagner, en Angleterre chez les préraphaélites, en France chez Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé, en Belgique chez Maeterlinck, et a éveillé l'imagination

⁵⁵⁰ Il s'agit d'une série de pièces dramatiques et lyriques du jeune poète, un choix effectué par le poète lui-même qui est décédé avant cette publication. Une annexe contenant des « Poésies de jeunesse » (« Jugendgedichte ») et « Transcriptions » (« Übertragungen ») a été ajoutée par les éditeurs.

⁵⁵¹ Edith LANDMANN, *Gespräche mit Stefan George*, op. cit., p. 70 : „Mit Gesang hebt die Menschheit an, mit Gesang kehrt sie zum Ursprünglichen zurück.“ (Nous traduisons.)

La citation serait extraite de l'œuvre de Herder ou de Hölderlin.

⁵⁵² Jacqueline GENET, *Le Théâtre de William Butler Yeats*, Collection Etudes Irlandaises, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 1995, p. 19-20.

d'Ibsen et de d'Annunzio, est certainement le seul mouvement qui exprime les choses nouvelles ».⁵⁵³

Jacqueline Genet évoque les raisons d'une influence décisive sur la création dramatique de Yeats, qui commença à s'intéresser à Wagner de plus près, lorsqu'il se tourne vers le rituel et la mise en scène. Lyrisme, passion et unité théâtrale sont les trois éléments qu'il recherche et trouve chez le compositeur allemand.

« Wagner chercha à créer un théâtre comme celui de la Grèce ancienne visant au 'théâtre total'. Yeats, qui tout jeune désirait l'union des arts, [...] rechercha une forme dramatique qui possédât le lyrisme, la passion et l'unité théâtrale des drames musicaux de Wagner. [...] Wagner, Villiers, Maeterlinck l'avaient aidé à forger ses propres idéaux dramatiques. »⁵⁵⁴

Wagner propose un modèle et une réalisation qui répondent à la recherche du poète, un modèle adaptable et conforme à ses ambitions pour un nouveau théâtre irlandais, ainsi qu'une analogie forte entre la musique et le symbole.

« Le leitmotiv du musicien eut pour équivalent les symboles poétiques récurrents. De plus, en mettant en musique les légendes sacrées allemandes, Wagner ouvrait la voie à Yeats et à son exploitation des mythes celtiques. »⁵⁵⁵

Et c'est vers une autre admiratrice de Wagner, Miss Annie Horniman que Yeats va se tourner en 1904 pour y trouver le soutien financier qui lui permettra de fonder ce que Jacqueline Genet appelle son propre « Bayreuth-miniature », à savoir l'Abbey Theatre⁵⁵⁶. Car le théâtre qu'il ambitionne de créer est « un théâtre d'art, un théâtre de l'imaginaire, une œuvre mythique et symbolique dont le rythme et les images évoquent les 'vastes passions' »⁵⁵⁷, explique-t-il dans l'essai « Le théâtre tragique » (« The tragic theatre »).

A la même époque, Yeats formule une conception de l'histoire littéraire en trois étapes. Il comprend cette évolution comme analogue à une croissance organique, un processus naturel qui évolue à partir d'une origine unissant la musique et le texte dans le chant. Homère, l'ancêtre mythique des poètes, figure éminente de la première création littéraire, est présenté comme chantant l'épopée.

« D'abord, la période de la poésie narrative, la période épique ou celle de la ballade; ensuite la période dramatique; et enfin la période de la poésie lyrique. En Grèce la

⁵⁵³ W. B. YEATS, extrait de *Essays and Introductions*, p. 187, trad. par Jacqueline Genet, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 513.

⁵⁵⁴ Jacqueline GENET, *Le Théâtre de William Butler Yeats*, Collection Etudes Irlandaises, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.21.

première période est représentée par Homère qui décrit les grands mouvements et événements raciaux ou nationaux. Il chante la gloire de la race grecque plutôt que celle d'aucun de ses membres particuliers. »⁵⁵⁸

Le verbe « chanter », ou son substantif « chant » parcourent toute l'œuvre du poète irlandais. Selon le mode d'expression et l'identité de l'artiste, le chant est présent chez Yeats sous différentes formes : chœur antique, chant du barde irlandais, du vagabond, du fou du village, du berger, de la fée, d'une divinité, berceuse ou chanson d'amour, et parfois accompagné d'une musique instrumentale effectuée le plus souvent sur le violon, la harpe ou la flûte, ou encore un tambour, par exemple dans les pièces sur le modèle du Nô. Pour le poète, la création poétique est historiquement liée au chant : le poète, figure éminente de la cité et de la cour ou itinérant, chante son œuvre dans l'Antiquité comme au Moyen Âge, et ces créations anciennes sont transmises dans les chansons et ballades du peuple. Après Homère, « ses chants seront à jamais les plus beaux »⁵⁵⁹, Wolfram von Eschenbach chantait, lui aussi, son œuvre à la cour des seigneurs et des rois⁵⁶⁰. Si le poète regrette la fin de ce « grand chant » dans un petit poème de 1929⁵⁶¹, c'est que le chant représente pour lui une réalité complexe, il est l'un des symboles de ce qu'il nomme « Unité d'être ». Il « incarne tout à la fois les civilisations passées, l'art et l'histoire, leur rayonnement à travers le temps ... l'oiseau d'or de Byzance », constate à juste titre Caroline MacDonough dans un essai sur « La notion de chant chez Yeats »⁵⁶², avant de préciser :

« Il semblerait que cette préoccupation pour la musique et surtout pour les vers chantés soit en elle-même symbolique de son désir de retrouver les sources anciennes ; et, par cette passion, le poète pouvait exprimer son adhésion à la tradition au milieu des décombres d'une civilisation constamment menacée. Ainsi, par l'enchevêtrement du langage et de la musique, il recherchait ce qui ne faisait qu'un à l'origine : [...]. »⁵⁶³

Et dans une étude récente, Jacqueline Genet désigne cette particularité du vers yeatsien de « new art », conforme à une certaine versification de l'époque : « Son 'art nouveau'

⁵⁵⁸ W. B. YEATS, "Nationality and Literature", *Uncollected Prose*, I, *op. cit.*, p. 269-270 :

"First, the period of narrative poetry, the epic or ballad period; next the dramatic period; and after that the period of lyric poetry. In Greece the first period is represented by Homer, who describes great racial or national movements and events, and sings of the Greek race rather than of any particular member of it." (Nous traduisons.)

⁵⁵⁹ W. B. YEATS, *Autobiographies*, *op. cit.* p. 150 :

« his songs shall be the most beautiful for ever ». (Nous traduisons.)

⁵⁶⁰ Cf. W. B. YEATS, *Autobiographies*, *ibid.*, p. 150.

⁵⁶¹ W. B. YEATS, "The nineteenth century an after", *The Winding Stairs and other poems. Collected Poems*, *op. cit.*, p. 271 :

"the great song return no more"

⁵⁶² Caroline MACDONOUGH, « La notion de chant chez Yeats », *W. B. Yeats. L'Herne*, Editions de l'Herne, Paris 1981, p. 275.

⁵⁶³ Caroline MACDONOUGH, « La notion de chant chez Yeats », *ibid.*, p. 276.

évoque le parlé-chanté de l'époque, le Sprechgesang. Il importe que la musique n'étouffe pas le mot, que la relation musique-parole retrouve l'art ancien du *file*, du rhapsode ou du ménestrel. »⁵⁶⁴

La recherche de l'union perdue des arts mènera Yeats à se tourner vers la tragédie grecque, l'un des modèles du passé avec le théâtre Nô japonais. Il travaille à adapter deux pièces de Sophocle selon un procédé particulier. Lui qui ne savait pas lire le grec engage un étudiant pour lui faire entendre la mélodie et les sonorités de cette langue, afin de les retranscrire dans son adaptation en langue anglaise. Elizabeth Muller découvre dans la poésie de Yeats une parenté voulue avec la poésie de langue gaélique : « [i]l savait que le vers anglo-irlandais avait une scansion différente de celle du vers anglais, les accents étant disposés pour le chant (car beaucoup de poésie était encore orale) »⁵⁶⁵.

Toutefois, au-delà d'une volonté d'imitation du vers ancien, inspirée sans doute par une certaine nostalgie, l'importance du chant chez Yeats tient à son pouvoir sur l'action et donc sur l'histoire des hommes, car, selon lui, le chant des poètes a toujours eu une influence directe sur les événements historiques. Le barde irlandais est écouté par les rois, son chant exhorte et motive les guerriers. Dépourvue de la parole, la musique instrumentale elle-même peut déterminer le cours de l'histoire humaine, au-delà des siècles et des frontières géographiques, jusqu'à nos jours. Yeats exprime cette intuition, qui rappelle la théorie du chaos née autour de 1900⁵⁶⁶ et aujourd'hui connue comme « l'effet papillon »⁵⁶⁷, dans l'essai « The Symbolism of poetry » (« Le symbolisme en poésie ») :

« [...] et je ne suis assurément jamais certain, lorsque j'entends parler de quelque guerre ou de quelque agitation religieuse [...] ou d'autres choses qui sonnent à l'oreille du monde, que tout cela ne soit arrivé à cause de quelque chose qu'un garçon joua sur sa flûte en Thessalie. »⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Jacqueline GENET, « Résumé », « *Words for Music perhaps* » : le « *new art* » de Yeats/ « *Words for Music perhaps* » : Yeats's « *new art* », Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2010. A consulter sur : www.lcdpu.fr

⁵⁶⁵ Elizabeth MULLER, *Yeats*, collection Clefs Concours Anglais – Littérature, Atlande, Neuilly, 2007, p.36-37 :

“He knew that Anglo-Irish verse had a different scansion from that of English verse, the accents being disposed for singing (for much of that poetry was still oral) [...]” (Nous traduisons.)

⁵⁶⁶ Cf. les théories d'Henri Poincaré sur la mécanique céleste.

⁵⁶⁷ Le météorologue américain Edward Lorenz explique en 1963 que les battements d'ailes d'un papillon à une extrémité de la terre peuvent influencer sur le climat à l'autre extrémité.

⁵⁶⁸ W.B. YEATS, « The Symbolism of Poetry », *Essays*, Macmillan, Londres, 1924, p. 194 :

Pour Yeats, le rythme constitue donc un élément essentiel de la création poétique. Mais il est d'abord la conjonction du rythme biologique, manifestation du vivant, et des mouvements psychiques. L'artiste se doit de reproduire ses palpitations dans son œuvre. Le poète irlandais constate dans la création de son époque la présence d'un rythme dans toutes les expressions artistiques ayant pour particularité d'introduire à ce qu'il appelle « un symbolisme ouvert »⁵⁶⁹. Sa recherche d'un rythme poétique adéquat à la vie et au flux de l'imagination humaine fait partie intégrante de la tentative de recréer une réalité pleine. Ce sont « ces rythmes, fluides, méditatifs, organiques qui sont l'incarnation de l'imagination », écrit-il dans *Essays and Introductions*.⁵⁷⁰

Dans un premier temps, ce rythme reproduit et souligne le mouvement glissant du rêve et de l'imagination, puis le poète tente de s'approcher le plus possible de la cadence de la langue parlée pour entrer, même dans les pièces de théâtre, en rapport étroit avec la musique. Yeats récite vers la fin de sa vie de la poésie en s'accompagnant d'un instrument personnellement conçu, moitié lyre, moitié psaltérion. Celui qui avait affirmé ne rien connaître à la musique finit par envisager la rédaction d'un « discours sur la musique »⁵⁷¹ et compose en 1932 un recueil de poèmes, *Words for Music perhaps*.

La musique est appelée par la poésie pour donner accès au monde invisible de l'imagination, des émotions, de la spiritualité, de l'au-delà. Le rythme du vers doit faire percevoir la disposition émotionnelle de la pièce ou du personnage du drame. L'invocation de cette vie cachée suscite l'apparition d'images chez l'auditeur. La musicalité du vers les accompagne et les met en mouvement, tantôt en évocation évanescence, tantôt avec la vigueur de l'action, tantôt en rythme incantatoire. Alors, la fuite de ces images qui sont aussi des symboles, laisse la place à une apparition, une vision du réel qui s'impose comme une réalité concrète.

L'effort de faire parler la musique dans son œuvre poétique mène Yeats à deux tentatives. La première, sous l'influence d'Ezra Pound, l'entraîne à purger sa poésie de la

“[...] and I am certainly never certain, when I hear of some war, or of some religious excitement, [...] or of anything else that fills the ear of the world, that it has not all happened because of something that a boy piped in Thessaly.” (Nous traduisons.)

⁵⁶⁹ W. B. YEATS, « A symbolic Artist and the coming of Symbolic Art », *Uncollected Prose*, vol.II, *op. cit.*, p. 133-134 :

“Pattern and rhythm are the road to open symbolism, and the arts have already become full of pattern and rhythms.” (Nous traduisons.)

⁵⁷⁰ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 163: “those wavering, meditative, organic rhythms, which are the embodiment of the imagination”, trad. par S. Montazeau, *W.B.Yeats, l'Herne*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁷¹ Voir J. GENET, *William Butler Yeats*, *op. cit.*, p. 580.

visualité, donc de l'image. Il s'en déclare déçu : « J'ai passé ma vie à éliminer de la poésie toute phrase écrite pour l'œil, ramenant tout à une synthèse destinée à l'oreille seule. »⁵⁷² La seconde le conduit à envisager ce qu'il appelle « les arts appliqués de la littérature », à savoir une publication qui unit la poésie, l'image et la musique autour du mythe, les *Cuala Broadsheets*. Il s'en explique à Dorothy Wellesley dans une lettre du 25.9.1935 :

« Ici le poète F. R. Higgins et moi (sa tête est pleine d'airs folkloriques) publions à la Cuala Press une série de in-planos peints à la main [...], dans chacun un poème d'un poète irlandais vivant, une ballade traditionnelle, la musique et une image pour chacun d'eux. »⁵⁷³

L'expression recherchée par le poète ne peut se réaliser que dans un art complexe qui emprunte aux arts visuels et à la musique comme facteur d'harmonie, élément de liaison, car elle permet de composer « en relations musicales, une belle relation »⁵⁷⁴. Cette union des arts dans la poésie est apte à la suggestion et à la révélation de forces qui dépassent le cadre des perceptions sensorielles. C'est avec les pièces composées sur le modèle du Nô japonais que Yeats approche le domaine mystique. Le surnaturel surgit ici par les moyens de la danse accompagnée par le son de trois instruments symboliques.

La parole de Mallarmé, invitant le poète à « reprendre à la musique son bien », sonne comme un mot d'ordre. L'adaptation de modalités de la composition musicale est bien ce qui caractérise les œuvres de nos trois poètes. Ils composent des préludes, des ouvertures, des variations, des symphonies, des mélodies, des chants populaires ou liturgiques, ils utilisent des leitmotive et des refrains. Cependant, la musique et ses effets sur l'homme sont appréciés de manière très hétérogène par nos poètes au cours de leur vie. Une constante leur est néanmoins commune, et particulièrement mise en évidence chez William Butler Yeats et Stefan George : une expression musicale, le

⁵⁷² W. B. YEATS, « Introduction à mes pièces », *W. B. Yeats. L'Herne, op. cit.*, p. 284.

⁵⁷³ W. B. YEATS, *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*, Macmillan, London 1940, p. 32 :

“Here the poet F.R. Higgins and I (his head is full of folk tunes) are publishing at the Cuala Press a series of handpainted broadsides [...], in each a poem by a living Irish poet and a traditional ballad and the music for each and a picture for each.” (Nous traduisons.)

⁵⁷⁴ W.B. YEATS, « The Symbolism of poetry », *Essays*, Macmillan, Londres, 1924, p. 192-193 :

“All sounds, all colours, all forms [...] evoke indefinable and yet precise emotions, or, as I prefer to think, call down among us certain disembodied powers, [...], and when sound and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become as it were one

chant, parcourt toute leur œuvre.

Au-delà des différences, l'œuvre du compositeur Richard Wagner a rendu évident – pour eux comme pour toute la génération symboliste – l'existence d'un rapport entre la musique, le rêve, l'émotion, voire l'évolution spirituelle de l'homme et le mythe. Wagner avait défini le mythe ou la légende comme le sujet idéal de l'œuvre totale, se référant en cela à l'exemple des productions théâtrales de l'antiquité grecque. Baudelaire avait souligné cette filiation dans son essai de 1861. Les expériences de nos trois poètes s'avèrent proches par leur attitude de la musique et du rêve. Ils mettent en évidence les rapports qui relient ces deux manifestations entre elles et au domaine de l'émotion. L'image, l'autre élément constitutif de leurs œuvres, fait partie naturellement de la perception et donc de la reconstitution du vécu. Ils s'attachent ainsi à transmettre par la poésie – ou par le drame – des émotions ou idées, des notions complexes qu'ils utilisent comme synonymes du symbole, invitant ainsi le lecteur à travailler à la constitution du sens.

3. De la musique par le rêve au mythe

Pour Baudelaire, l'œuvre de Wagner est une composition qui réalise l'union de tous les arts, avec une primauté pour la musique et la poésie. A la recherche des raisons qui ont amené le compositeur à privilégier le mythe et la légende comme sujets de ses opéras, il invoque la nécessité, paradoxale, de passer par le rêve, pour parvenir à la clairvoyance, une voie qu'il avait découverte dans les textes de Wagner :

« Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de *rêve* qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ces yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. »⁵⁷⁵

Le compositeur cherche donc sciemment à introduire son public dans un état de rêve, dans le but de l'amener à une compréhension supérieure de la vie et du monde, détachée de la réalité et du quotidien. D'une manière analogue, la poésie, la prose et la création dramatique de nos trois auteurs renvoient l'homme vers sa vie intérieure où les images se forment, s'enchaînent, pour apparaître et disparaître en un mouvement continu. Elles

sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion." (Nous traduisons.)

⁵⁷⁵ Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », 1861, *op. cit.*, p. 13.

conjuguent réminiscence, émotion et sensation, qui sont à l'origine de l'œuvre poétique. En relatant l'expérience vécue par lui aux concerts Lamoureux, Mallarmé, après Baudelaire, a exprimé la relation étroite entre musique, émotion et rêverie. Dans « Crise de vers », il formule cette équation, une définition très concise de la poésie : « le dire, avant tout rêve et chant »⁵⁷⁶.

a) Mallarmé : la poésie comme rêve et chant

La musique s'apparente au rêve duquel elle tient un même caractère évanescent et fugitif. Car l'œuvre musicale introduit à la rêverie et suscite une réminiscence passionnelle personnelle, auditive, olfactive et imagée, d'où cette appréciation du poète : « ce parfum qu'exhale l'encensoir du rêve »⁵⁷⁷. La musique lie la raison et le rêve aux tonalités et aux rythmes par « ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie, [...] »⁵⁷⁸. Le poète reviendra sur la notion du rythme élémentaire qui détermine la physiologie et l'activité psychique de l'être humain, annonçant ainsi les théories modernes.

Mallarmé s'est assigné comme tâche suprême de saisir la vie dans l'œuvre : « Quel génie pour être un poète, quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge en sa synthèse et illuminant tout ! »⁵⁷⁹ De ces quelques mots ressort l'essentiel de la recherche mallarméenne : l'effort de revenir à l'essence de l'être, d'établir une synthèse à partir de la réalité vécue, dans le but de parvenir à une compréhension totale de l'existence. A plusieurs reprises, le poète évoque, comme point d'appui de sa quête spirituelle et de sa poésie, la sensation, trait d'union entre l'homme et le monde extérieur. Ainsi dans une lettre à Henri Cazalis en octobre 1864 : « Le vers ne doit donc pas, là se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation »⁵⁸⁰. Si sa poésie se réfère à la sensation d'un côté, elle s'attache au rêve de l'autre, écartant de ce fait la raison critique. « Rêve », « rêverie », « songe » sont des

⁵⁷⁶ MALLARME, « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, op. cit., p. 368.

⁵⁷⁷ MALLARME, « Hérésies artistiques. – L'art pour tous », 1862, *Proses de jeunesse*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 258.

⁵⁷⁸ MALLARME, « Lettre à René Ghil », à propos de *La Légende d'Ames et de Sang*, 1885, *Correspondance II*, op. cit., p. 286.

⁵⁷⁹ MALLARME, « Lettre à Charles Morice », 1896, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 208.

⁵⁸⁰ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », octobre 1864, *ibid.*, p. 47.

mots qui reviennent constamment sous la plume de Mallarmé⁵⁸¹. Albert Béguin décrit la différence entre rêve romantique et mallarméen comme l'opposition entre le cauchemar et le rêve angélique⁵⁸² :

« Dans leurs plus audacieuses négations de la réalité, dans l'idée qu'ils se firent parfois d'une sur-conscience souveraine, ou (ce qui revient souvent au même pour eux) d'un avènement du rêve, jamais ils n'allèrent jusqu'à ce dénuement inhumain de Mallarmé. [...]. Ils n'eussent pas reconnu leur race dans l'angélisme du rêve mallarméen, faute d'y voir errer les larves de l'angoisse et les consolantes figures des intercesseurs. »⁵⁸³

Le rêve mallarméen se défend de l'appartenance à la catégorie du rêve nocturne, irruption chaotique de l'imagination refoulée de l'homme. Il se veut expression d'une conscience en éveil. Le poète répond lors d'une *Enquête sur le Rêve* :

« Au fond du rêve, peut-être se débat en tant que pertes, l'imagination de gens lui refusant un essor quotidien : punition, n'en pas profiter personnellement, par un oubli au réveil ou quand on revient à soi. Aussi le poète qui véritablement rêve éveillé [...] n'attend-il rien des surprises de la nuits »⁵⁸⁴.

Seul le rêve éveillé, grâce à son statut frontière entre conscience et inconscient, permet d'approcher la réalité de l'existence sous toutes ses facettes et devient, de ce fait, facteur principal de la création poétique :

« Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite *la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité* constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. »⁵⁸⁵

Le poète-rêveur puise dans l'immense essor de l'imagination, pour soumettre sa sélection à un travail de la conscience. Evoluant dans les sphères du psychisme humain, sa pensée trouve dans toutes les expressions artistiques et dans le plus banal objet de son environnement une incitation à la rêverie : un enchaînement de pensées à propos d'un concert, lors d'une représentation théâtrale, à propos d'une œuvre ou d'un personnage... Ainsi sont nées *Divagations, Rêveries d'un Poète français*, une série de méditations qui n'ont pas la prétention d'être des traités ou ouvrages critiques. Ce sont des envols de la pensée et de l'imagination, des associations spontanées qui viennent à l'esprit du poète, sans prétention aucune, c'est du moins ce que le poète aime faire croire. Dans ces

⁵⁸¹ Kuniko UEMURA, *Le mythe du cygne chez Baudelaire et Mallarmé*, thèse, Paris 1978, p. 191, différencie dans l'usage mallarméen « rêve », « pour nommer son complexe le plus primitif », de son synonyme « songe », « médiation plus philosophique et intellectuelle ».

⁵⁸² Albert BEGUIN, *L'Ame romantique et le Rêve*, Corti, Paris 1939, p. 381-383.

⁵⁸³ *Ibid.*, pp. 381 et 383.

⁵⁸⁴ MALLARME, « Réponse à l'Enquête sur le Rêve de Paul CHABANEIX », mai 1896, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 204-205.

⁵⁸⁵ MALLARME, « Avant-Dire » au *Traité du Verbe*, de René Ghil, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 857-858.

petites œuvres en prose sur des sujets divers, souvent en relation avec le phénomène musical de son époque, il fait entendre une certaine distance et une prise de position critique, écrite sur un ton léger qui verse volontiers dans l'ironie⁵⁸⁶.

De la même manière, les poèmes de Mallarmé, reflets de son aptitude au rêve, se présentent comme une succession d'images furtives, tantôt matérielles, tantôt vaporeuses, tantôt hypertrophiées, toujours insaisissables par la rapidité de leur enchaînement. Car la suggestion est le principe de sa poétique :

« La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de jouissance du poème qui est faite par deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. »⁵⁸⁷.

Dans cette célèbre définition de l'œuvre poétique, Mallarmé allie image, rêverie et chant pour distinguer sa création de celles des poètes parnassiens. En opposant leurs procédés respectifs, il leur reproche une expression trop directe, à l'origine de l'absence de mystère qui prive le lecteur de l'activité créatrice de son imagination. L'expression indirecte, la suggestion, est le maître mot, l'égal du rêve.

Comme élément de l'œuvre, le rêve apparaît sous de multiples apparences. Dans « Apparition » (1863), il est souvenir nostalgique du bonheur de l'enfance, dans « Las de l'amer repos » (1864), aspiration vers un art souriant exprimant la sérénité de l'artiste. Dans *L'Après-Midi d'un Faune* (1865), il est la réponse au désir sensuel du faune et prend la place d'un souvenir réel, dans « Le Nénuphar blanc » (1885), attente et sensation de présence d'une apparition féminine. Avec « Autre Eventail » (1884), le poète invoque les rêveries légères d'une jeune fille et « Rondels. I » des *Feuillets d'Album* (1896) compare les traits de la femme aimée à son réveil aux rêves de beauté pour constater qu'ils ne peuvent égaler la vivante. Dans ces œuvres, le rêve est traité comme évocation onirique, réponse fictive satisfaisant à un désir, image agréable.

En 1863, le « Rêve » représente pour Mallarmé une formule d'évasion de la réalité décevante à fonction compensatrice et un synonyme d'idéal :

« La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que 'l'action ne fut pas la sœur du

⁵⁸⁶ Consulter sur l'ironie dans l'œuvre de Mallarmé : Ian Margaret MITCHELL, « Une étude de l'ironie dans *Plaisir sacré* de Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 96^{ème} année, n° 6, Armand Colin, novembre-décembre, Paris, 1996, p. 1144-1165. Source : gallica.bnf.fr <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5652032d.image.f86.pagination>

⁵⁸⁷ MALLARME, « Réponses à des Enquêtes. Sur l'Evolution littéraire » de Jules Huret, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 869.

Rêve'. [...] mon Dieu, s'il en était autrement, si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge ? O mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. »⁵⁸⁸

Expression de la plus ambitieuse entreprise poétique, telle que Mallarmé envisage son œuvre personnelle, le « Rêve » lui inspire deux ans plus tard, dans une autre lettre à Cazalis, un sentiment de mélancolie et d'abattement, provoqué par le doute sur ses capacités poétiques :

« Mais pourquoi te parler d'un Rêve qui ne verra peut-être jamais son accomplissement, et d'une œuvre que je déchirerai peut-être un jour, parce qu'elle aura été bien au-delà de mes pauvres moyens »⁵⁸⁹.

Avec *Hérodiade*, Mallarmé rend compte d'une double nature du rêve. La nourrice regrette l'absence de rêve, grimoire renfermant les mystères de la vie et promesses d'avenir, de l'univers d'Hérodiade. Il s'y installe à la place une prémonition de cauchemar. Quant à Hérodiade, elle ne vit que pour un seul rêve, idéal de beauté immortelle et froide. Elle figure ainsi l'image inversée de la rêveuse dans l'« Autre Eventail » et introduit dans la poésie cet autre « Rêve », à la fois désir ardent, obsession et souffrance viscérale qui deviendra impérieux, d'où l'emploi de la majuscule :

« Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi. »⁵⁹⁰

En 1866, le poète affirme l'irréalité du « Rêve », mais parallèlement sa détermination de s'introduire en toute conscience dans cet univers du non-être. A Tournon, au moment de la composition d'*Hérodiade*, œuvre d'approche du néant, il écrit ces mots terriblement lucides : « je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et cependant s'élançant forcénement dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, [...] »⁵⁹¹.

Au cœur de cette lettre, le poète se livre à une réflexion autour de la poésie extraite de l'accidentel et de l'idéal, proche de l'architecture, dans le contexte de la conception d'*Hérodiade* :

« J'avais à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fut pur, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard

⁵⁸⁸ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 3 juin 1863, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 36.

⁵⁸⁹ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », mars 1865, *Correspondance 1862-1871*, op. cit., p. 161.

⁵⁹⁰ MALLARME, « Plusieurs sonnets, I », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 66.

⁵⁹¹ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », avril 1866, *ibid.*, p. 207.

et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. »⁵⁹²

La « conception de l'Univers », ce plan divin du monde, est le modèle que Mallarmé a pour ambition d'égaliser dans sa création poétique. Univers et poésie se retrouvent sur un pied d'égalité. La tâche qui revient à la poésie sera de comprendre et de formuler les structures de l'existence. L'imagerie poétique devient ainsi figuration des lois existentielles, l'équivalent d'une formule mathématique dont le calcul est vérifiable. L'œuvre poétique se révèle création au sens fort.

En 1867, dans une lettre à Eugène Lefébure, le rêve a perdu sa majuscule, pour reprendre les traits de l'image onirique, évoquant au passage le mythe de Narcisse :

« Avant de nous laisser aller à notre murmure, vraie causerie d'oiseaux pareils aux roseaux, et mêlés à leur vague stupeur lorsque nous revenons de notre fixité sur l'étang du rêve à la vie – sur l'étang du rêve où nous ne pêchons jamais que notre propre image, sans songer aux écailles d'argent des poissons ! – demandons-nous cependant comment nous y sommes, dans cette vie. »⁵⁹³

Une volonté certaine de s'insérer davantage dans la réalité vécue semble se révéler dans ces lignes. En 1868, Mallarmé ressent l'approche de son idéal poétique, qui a pris l'envergure d'un absolu universel, comme un sacrilège :

« Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant arrivé à la vision d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et ce sens des paroles les plus familières »⁵⁹⁴.

Et quelques mois plus tard, dans un commentaire au sonnet « Ses purs ongles », il en vient à associer Rêve et Néant :

« C'est confesser qu'il est peu 'plastique', comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi 'blanc et noir' que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. »⁵⁹⁵

En 1869, Mallarmé se rend compte que la force d'attraction de sa création l'emporte et le menace dans son existence même. Lui opposant l'énergie de sa volonté directrice, il espère rétablir l'équilibre en transformant l'énergie destructrice du Rêve en énergie positive et constructive. C'est la période de la création du conte *Igitur*.

« Un violent rappel de la volonté oubliée, et une grave concentration des forces réfléchies, pendant un alitement volontaire de deux jours, semblent faire passer au cœur rattaché le trop plein de sa pensée qui, délivrée, redeviendra elle-même. Tu juges que

⁵⁹² MALLARME, « Lettre à Villiers de l'Isle-Adam », 24 septembre 1866, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 82.

⁵⁹³ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébvre », 17 mai 1867, *ibid.*, p. 245.

⁵⁹⁴ MALLARME, « Lettre à François Coppée », 20 avril 1868, *ibid.*, p. 97.

⁵⁹⁵ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 18 juillet 1868, *ibid.*, p. 98.

cette localisation demandera d'efforts délicats et tenaces pendant les minutes de la nuit et du jour. J'ajouterai qu'elle deviendra l'épreuve inverse, à la façon des mathématiciens, de mon rêve, qui, m'ayant détruit me reconstruira : [...]. »⁵⁹⁶

Mais le poète oscille constamment. Quelques jours plus tard, dans une autre lettre, il introduit une distinction entre « le Rêve » et « mon Rêve » :

« Il le fallait : mon cerveau envahi par le Rêve, se refusant à ses fonctions extérieures qui ne le sollicitaient plus, allait périr dans mon insomnie permanente ; j'ai imploré la grande Nuit, qui m'a exaucé et a étendu ses ténèbres. La première phase de ma vie a été finie. La conscience, excédée d'ombres se réveille, lentement formant un homme nouveau, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. »⁵⁹⁷

Le « Rêve » a repris sa majuscule, il est le « Monstre »⁵⁹⁸ qu'il faut affronter, pour s'en assurer la maîtrise. La création mallarméenne se fera dorénavant avec toute la lucidité d'un esprit critique. Une recherche méthodologique poussée est sensée lui apporter les moyens indispensables pour parvenir à une nouvelle conception de la poésie.

Dans cette lettre signifiant le dépassement de sa crise, Mallarmé avait annoncé à Henri Cazalis la volonté d'un retour aux sources :

« La conscience, excédée d'ombres, se réveille, lentement, formant un homme nouveau, et doit retrouver mon rêve après la création de ce dernier. Cela durera quelques années, pendant lesquelles j'ai à revivre la vie de l'humanité depuis son enfance et prenant conscience d'elle-même. »⁵⁹⁹

Précisant son projet de thèse au sujet évocateur *De divinitate*, Mallarmé écrit à son ami Lefébure :

« Enfin ce qu'il me reste c'est un peu d'allemand, avec lequel je dois à Pâques commencer l'études d'une Grammaire comparée (non traduite) des langues indo-germaniques, je veux dire du sanscrit, du grec et du latin, cela pour deux ans après lesquels la licence ; puis alors je commencerai une étude plus extérieure des langues sémitiques, auxquelles j'arriverai par le Zend. »⁶⁰⁰

Cependant, et malgré toute la rigueur mallarméenne dans la poursuite de son ambition, la tyrannie du Rêve n'a pas trouvé un terme définitif. Il surgit à nouveau, avec des conséquences destructrices pour la recherche du poète, qui en rend compte à Eugène Lefébure :

« j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant, du reste que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse. Au lieu de cela, comme autrefois, je crevais mes sujets de poèmes – irruption du Rêve dans l'Etude, lequel saccage tout, va droit aux conséquences

⁵⁹⁶ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 4 février 1869, *Correspondance 1867-1871*, op. cit., p. 299.

⁵⁹⁷ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 18 février 1869, *ibid.*, p. 301.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 18 février 1869, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 102.

⁶⁰⁰ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », 1870, *Correspondance I*, op. cit., p. 318.

affriandantes et les dévore. »⁶⁰¹

Mallarmé continue à travailler sur le rêve, sous les deux formes de vision et d'idéal absolu. Ainsi, dans son « Autobiographie » (1885), le rêve est devenu synonyme de l'Œuvre ou de l'Ode, « car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode »⁶⁰².

Le rêve implique la solitude qu'amène la conscience d'une connaissance ultime et lumineuse. Mais cette connaissance permet de s'élever au-delà des souffrances de la vie terrestre. Voilà, pour le poète, le sens profond d'une lithographie d'Odilon Redon, *La Fleur du marécage, une tête humaine et triste*, qu'il interprète ainsi : « La tête de Rêve, cette fleur de marécage, illumine d'une clarté qu'elle connaît seule et qui ne sera pas dite, tout le tragique falot de l'existence ordinaire [...] »⁶⁰³.

En 1890, Mallarmé introduit sa conférence sur *Villiers de l'Isle-Adam* par ces mots : « Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre qui est mort. »⁶⁰⁴

La compréhension du mot « rêve » chez Mallarmé est liée le plus souvent à l'évocation d'un projet formulé dès ses débuts de poète, une œuvre qui n'existe alors que dans la pensée, une idée en attente d'une expression. Il exprime à cette époque l'ambition de créer quelque chose d'unique, d'idéal en devenir, et dont la réalisation appartient à l'avenir. Ce rêve va se heurter, comme à une force antagoniste, aux contingences de la vie, au hasard, autre grande notion de l'œuvre mallarméenne. L'œuvre poétique réalisée dépassera rêve et hasard. Le « Rêve », dans sa connotation d'absolu, dans son rapport avec la conquête spirituelle de l'homme, conduit Mallarmé vers un retour aux sources, à savoir vers les expressions du passé, les langues anciennes et le mythe. Où mieux que dans le mythe, véhiculé par le langage, pourrait-on retracer l'évolution de la conscience que l'humanité prend de son existence ? C'est ici qu'elle dépose la question et qu'elle esquisse une ébauche de réponse. Dans l'étude du langage des mythes se rejoignent préoccupations linguistiques et existentielles.

b) Stefan George : réconcilier Apollon et Dionysos

Stefan George rapproche lui aussi rêve et musique, proches parents. Chez lui,

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 318.

⁶⁰² MALLARME, « Autobiographie », *ibid.*, p. 663.

⁶⁰³ MALLARME, « Lettre à Odilon Redon », 2 février 1885, *Correspondance II*, 1871-1885, Gallimard, Paris 1965, p. 280.

⁶⁰⁴ MALLARME, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.481.

une ambiguïté intrinsèque, voire même un antagonisme, caractérisent néanmoins la conception de la musique comme celle du rêve. Deux illustrations exécutées par Melchior Lechter pour la couverture de *L'Année de l'Âme* et la page de titre intermédiaire du *Tapis de la vie et les chants de Rêve et de Mort. Avec un Prélude*, soulignent un tel antagonisme. La première représente un ange sur le modèle préraphaélite au visage doux et pourvu d'ailes majestueuses, jouant de l'orgue sur fond de tapisserie fleurie. La deuxième, de type symboliste (ou Art Nouveau) a pour motif principal une grande lyre sur laquelle s'activent les doigts crochus d'un ange aux bras décharnés. Des volutes d'une longue chevelure abondante enveloppent et dissimulent le reste du visage et le corps tout entier, entourant l'instrument d'arabesques. Dans le deuxième recueil, cet ange de la mort évoqué par l'illustration fait face à l'apparition de l'ange de la vie nouvelle dans le « Prélude ». Ainsi, la condamnation que le poète profère à certaines occasions à l'encontre de la musique ou du rêve n'est jamais sans appel, puisque la vie contient les deux faces.

La musique, présente dans l'union d'un texte et d'une mélodie, s'allie étroitement au domaine du rêve depuis *Hymnes* (1890) jusqu'au *Septième Anneau* (1907). Cette triple alliance se forme aux origines de la création poétique, selon les « Geleitverse » (« Vers accompagnateurs »), poème d'introduction à *Die Fibel* (*L'Abécédaire*), qui est le premier volume de l'édition des *Œuvres complètes*, recueil de poésies de jeunesse qui montrent les premiers pas dans la poésie du poète enfant. Rêve et chant se retrouvent dans cette « Inscription » programmatique sur laquelle s'ouvrent les *Hymnes*, première œuvre publiée, bien avant *Die Fibel* (*L'Abécédaire*) :

« Peu avant le printemps a commencé ce chant
 Au près des murs blanchis et des roseaux du fleuve
 Enclin à tous les fils nouveaux de notre peuple
 Parcourant l'an le rêve joue en bleu et en or. »⁶⁰⁵

La volonté du poète de réunir en poésie tous les arts autour du rêve poétique est ici clairement prononcée. Le recueil *Le tapis de la vie et les chants de rêve et de mort. Avec un Prélude* relève cette alliance au niveau d'une thématique.

⁶⁰⁵ Stefan GEORGE, « Inscription », *Hymnes*, trad. par Ludwig Lehnen, *Poésies complètes, op. cit.*, p. 17.
 „Aufschrift

Kurz eh es frühling ward begann dies lied
 Bei weissen mauern und im uferried
 All unsres volkes neuen söhnen hold
 Spielt durch ein Jahr der traum in blau und gold“

Stefan GEORGE, *Werke I, op. cit.*, p. 8.

Cependant, dans les deux derniers recueils, la référence à la musique et au rêve se fait en dehors de tout lien entre eux. La séparation entre les deux sphères se produit déjà, du moins formellement, dans *Le Septième Anneau*. Deux sections distinctes y sont réservées pour recevoir respectivement des poèmes dédiés à l'évocation du rêve et des chants : « Ombres du rêve » et « Chants ». Une deuxième partie se clôt sur le poème « L'avènement du rêve et du divin s'efface ! »⁶⁰⁶ et ainsi sur un adieu au rêve. L'équation opérée entre le monde du rêve et du divin place les deux notions du côté de l'idéal, de la beauté, de l'éternité et du désir de l'homme pour l'existence d'une réalité supérieure dans ce monde. Alors que ce poème nostalgique en regrette la disparition, l'œuvre de George se tourne résolument vers une autre forme de rêve, l'exigence d'un rêve à réaliser, soit la conception d'une œuvre élaborée en vue de former le monde futur.

Tout comme dans l'œuvre de Mallarmé, une ambiguïté transparaît, lorsqu'on vient à interroger les poésies de Stefan George sur la place et la nature du rêve. Le rêve apparaît tantôt sous des aspects éminemment positifs, comme concentration d'images oniriques de beauté, d'éternité, d'amour, et tantôt sous des aspects négatifs et inquiétants, comme évocation de visions cauchemardesques, de souffrance et de mort. Le cauchemar nocturne inspire les cinq poèmes en prose du recueil *Tage und Taten* (*Les Jours et les Gestes*), publié en 1903, qui font appel aux apparitions fantastiques et aux images de fin du monde. Quant à la double nature du rêve, elle est évoquée dans le premier poème des « Marées » du *Septième Anneau* :

« Rêves et contes m'élevaient si haut
Que la pesanteur s'en alla de moi –
A toi les rêves apportaient les maux
Souffrant pour toi · les autres et pour moi... »⁶⁰⁷

Néanmoins, la mort n'est pas toujours connotée négativement, puisqu'elle offre, dans *Algabal*, un remède contre l'angoisse et une évasion loin de la cruauté et de la laideur du monde terrestre. L'empereur appelle la musique pour le plonger dans le sommeil, état proche de la mort, et lui permettre ainsi d'entrer dans le monde du rêve,

⁶⁰⁶ Stefan GEORGE, *Le Septième Anneau*, trad. par Ludwig Lehnen, *Poésies complètes*, op. cit., p. 551
Stefan GEORGE, *Der Siebente Ring*, in : *Werke*, op. cit., p. 323 :

„Verschollen des traumes / Des gottes herabkunft!“

⁶⁰⁷ Stefan GEORGE, *Le Septième Anneau*, op. cit., p. 445.

„Mich hoben die träume und mären
So hoch dass die schwere mir wich –
Dir brachten die träume die zählen
Um andre um dich und um mich...“

un rêve de paradis qu'il décrit ainsi : « Couché sous des tentes d'éther / Je goûtais du pain des cieux »⁶⁰⁸. La confusion entre rêve et mort est ici explicite. Algabal empoisonne un jeune couple pour lui garantir un bonheur éternel dans un autre poème du même recueil :

« Bienheureux ! Mon approche vous fut bénéfique :
Nul réveil ne ternit un bonheur que permet
Si riche seulement un rêve magnifique
Et qu'alors je pouvais deviner sur vos traits. »⁶⁰⁹

Les écrits en prose, rédigés pour la revue des *Blätter für die Kunst*, série 2 de 1894, indiquent une analogie forte entre la poésie et le rêve. George affirme dans « De la poésie » : « L'essence de la poésie comme du rêve : Moi et Toi. Ici et Là-bas. Jadis et Maintenant existent l'un à côté de l'autre et deviennent une seule et même chose. »⁶¹⁰ L'effacement des frontières spatio-temporelles, la simultanéité, voire l'union intime, des existences, présentent ici le fonds même de la création poétique, sa qualité et son intérêt majeur.

Les premières grandes œuvres du poète relient poésie, musique et rêve, pour les interroger sur leurs fonctions pour l'homme et l'histoire. George s'intéresse aux ouvrages historiques antiques ou modernes, à la philosophie de Nietzsche et de Schopenhauer et à la psychologie, comme en témoigne sa bibliothèque, en l'occurrence les ouvrages de William Ritter⁶¹¹ et de Stanislaw Przybyszewski⁶¹². Ce roman et cet essai d'écrivain ne sont certes pas des ouvrages scientifiques, ces œuvres indiquent néanmoins la direction dans laquelle George va pousser ses recherches et ses

Stefan GEORGE, *Der Siebente Ring*, op. cit., p. 263.

⁶⁰⁸ Stefan GEORGE, *Algabal*, trad. par Ludwig Lehnen, *ibid.*, p. 87.

„Ich lag in äthergezelten
Ich ass vom himmlischen brot · „

Stefan GEORGE, *Algabal*, in : *Werke*, op. cit., p. 51.

⁶⁰⁹ Stefan GEORGE, *Algabal*, trad. par Ludwig Lehnen, op. cit., p. 97.

„Begnadete! Da ich euch gütig nahte
Und kein erwachen euch ein glück ermattet
Das nur der traum so herrlich euch gestattet
Als ich es jetzt aus euren zügen rate.“

GEORGE Stefan, *Algabal*, in : *Werke*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁰ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, trad. par Ludwig Lehnen, op. cit., p. 34. L'article de George est réédité dans *Tage und Thaten (Les Jours et les Gestes)* en 1903.

« Über Dichtung II

Das wesen der dichtung wie des traumes : dass Ich und Du · Hier und Dort · Einst und Jezt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden. » (GEORGE Stefan, *Werke*, op. cit., p. 531).

⁶¹¹ William RITTER, *Rêves vécus et vies rêvées*, Savin, Paris, 1891.

⁶¹² Stanislaw PRZYBYSZEWSKI, *Zur Psychologie des Individuums*, Fontane, Berlin, 1892.

expériences. L'universitaire Ulrich Schödlbauer⁶¹³ attire l'attention sur la proximité du motif du rêve avec celui du « Rausch » (ivresse), omniprésents dans la poésie et particulièrement mis en relief dans le recueil *Le Tapis de la Vie et les Chants de Rêve et de Mort*.

Dans l'œuvre de George, une tension persiste entre deux pôles, appelés « Rausch » (ivresse) et « Helle » (clarté). Cette opposition rappelle la distinction chez Nietzsche entre apollinien et dionysiaque, thématisée dans le célèbre essai *De la naissance de la tragédie*. Le rapprochement entre l'œuvre du poète et du philosophe se justifie parfaitement. George présente Nietzsche comme un des phares de la culture contemporaine dans un poème en hommage au philosophe dans le *Septième Anneau*. Néanmoins, l'antagonisme entre les deux notions d'ivresse et de clarté ne sera désigné clairement que dans le second poème de *l'Etoile de l'Alliance*, poème qui en célèbre le dépassement par l'union dans le nouveau principe divin, ou nouveau dieu. Dans une note écrite pour le recueil en 1911, le poète formule, selon l'expression d'Ute Oelmann, une sorte de « quintessence » de cette œuvre :

« Que je m'unisse au rêve de demain
Un point de vie où se concentre de la vie
Que la foule sainte garde et te conserve
LA FOI
Est la force du sang est la force de la belle vie
Ce que l'un sait, lui seul
est toujours le meilleur
Ceci est la conclusion des sentences »⁶¹⁴

Le rêve de demain est ici éminemment positif, une vision d'un monde différent, un monde plus beau, la belle vie. L'union du poète avec le rêve, présentée sous une certaine ambiguïté, laisse penser au rituel des novices exprimant leurs vœux, ou à l'union de deux époux. Ce procédé confère une réalité concrète au rêve. Le poète est seul à posséder le savoir, et il revendique cette position, car elle rend possible l'adhésion

⁶¹³ Ulrich SCHÖDLBAUER, „Traum und Tod, Gegenpoetik im *Teppich des Lebens*“, *George Jahrbuch*, Bd. 2, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1998, p. 1-21.

⁶¹⁴ Stefan GEORGE, *Der Stern des Bundes. Sämtliche Werke*, édité et commenté par Ute Oelmann, Band 8, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993, p. 120. (Nous traduisons.)

„Dass ich dem traum von morgen mich vermaehle
Lebenspunkt in den sich leben ansammelt
Die heilige schar dich bannt + wahr
GLAUBE
Ist kraft von blut ist kraft des schönen lebens
Was einer allein weiss
ist immer das beste
Das ist der denksprüche schluss“

d'une communauté. Dans ce poème qui n'a pas été publié, l'idée fondatrice du recueil, l'utopie d'une nouvelle vie, est déjà esquissée, de même que sa visée, rassembler autour de ce projet de changement.

Dans le deuxième livre du recueil, le poète chante son « retour du pays de l'ivresse » au « printemps de son pays » où il rencontre le « dieu du matin »⁶¹⁵, la clarté remplace l'opulence de l'ivresse. Le recueil est parcouru de références au rêve, qui renvoient au dépassement des antagonismes, intégré à la vision eschatologique d'un avenir, la naissance d'un monde nouveau. Ainsi, le deuxième poème annonce la résolution de la dualité dans le « Tu », le destinataire des vers :

« Toi qui nous délivras du tourment de la dualité
Qui nous apporta la fusion en devenant chair
Un en même temps qu'Autre · Ivresse et Clarté »⁶¹⁶.

Les majuscules apportées aux noms communs les désignent comme concept, dans une acceptation large. Au niveau de l'existence humaine, la complémentarité dans la dualité est considérée comme essentielle à la vie. Ce sera le sujet du poème « Der Mensch und der Drud » (« L'Homme et le Drud »), un dialogue entre l'homme moderne et le représentant mythique de la nature sauvage, une figure faunesque.

Le contexte de la composition de ce recueil est à rechercher dans la période du tournant du siècle. Stefan George participe à cette époque à des expériences occultistes et mystiques au contact d'amis, et tente de redonner vie aux religions antiques avec les « cosmiques » de Munich. La lecture de Bachofen, anthropologue qui vulgarise ses théories sur la civilisation du matriarcat, contribue à mener le groupe à expérimenter des rituels de type dionysiaque⁶¹⁷. La redécouverte des œuvres de Hölderlin en 1909, poète frappé par la clarté du soleil d'Apollon, vient s'y ajouter. Cette période signifie une plongée dans l'obscurité de l'âme humaine et du subconscient. Mais le mouvement est déjà inscrit dans la poétique de George, qui écrit en 1896 dans « Introduction » à la troisième série des *Blätter für die Kunst* :

« A nos grands ancêtres dans l'art fut donné de dresser une tour sans faille sur des mondes vierges et inépuisables. [...] Ce qu'ils avaient pris dans des forêts non encore

⁶¹⁵ Stefan GEORGE, « Rückgekehrt vom land des rausches », *Der Stern des Bundes*, Zweites Buch, in *Werke*, Band 1, p. 377 : „Rückgekehrt vom land des rausches – „Traf ich dich im heimat-lenze...“ – „Ja du bist ein gott der frühe.“ (Nous traduisons.)

⁶¹⁶ Stefan GEORGE, « Eingang », *Der Stern des Bundes*, *Werke I*, op. cit., p. 350 (Nous traduisons.)

„Der du uns aus der qual der zweiheit lötest
Uns die verschmelzung fleischgeworden brachtest
Eines zugleich und Andres · Rausch und Helle :“

⁶¹⁷ Mais George finira par rompre avec une mouvance où il se sent mal à l'aise, et le groupe se sépare.

élaguées et des champs en friche nous devons essayer de le remonter des profondeurs. »⁶¹⁸

Paul Gérardy, ami belge et porte-parole du poète allemand, avait défini l'art de George et de sa nouvelle école dans un article de la deuxième série de la revue :

« Voici peut-être ce que veulent ces nouveaux-venus [...]

Au prisme de leur âme recréer la grande et profonde vie · la vie toujours rythmique et belle. Ils savent que tout vit ; ils veulent comprendre la vie formidable des pierres · et savoir quel rêve hiératique taisent les arbres. Ils veulent la beauté harmonieuse des lignes et · sur la splendeur des pensées · la perfection parallèle des formes. La vie est belle · étant divine. [...] Ils savent qu'Œdipe aveugle ou Marsyas · que le dieu écorche · ou l'angoisseux Prométhée · sont beaux et grands de leur immense douleur humaine [...]. »⁶¹⁹

Cette définition, qui n'a pu être publiée qu'avec l'aval du poète allemand, mène à un constat intéressant. La poésie, présentée comme recréation de la vie, non pas d'une réalité de surface, mais vue de l'intérieur, est appréhendée également de l'intérieur, par l'âme et non par la raison. Le poète cherche à comprendre les choses du monde et le fonds de l'existence. Partant du pré-requis de la nature divine de la vie, l'auteur célèbre la beauté inhérente à la vie qui est à l'origine d'une recherche de formes et lignes aussi belles dans les arts. Le poète de la nouvelle école s'appuie sur deux formes de savoir : le savoir d'une vie cachée qui anime toute chose, et celui de la puissance des figures mythiques. L'âme, le rythme de la vie, le rêve et le mythe, éléments caractéristiques de la poésie de George tout au long de son évolution, s'allient dans cette vision de la création poétique déjà reconnaissable chez le jeune poète.

Le mythe est célébré comme poétique dans son essence par Karl Wolfskehl dans un article paru en 1897 dans la quatrième série des *Blätter für die Kunst* :

« Nous ne savons rien de la conception de l'œuvre d'art dans l'artiste. Nous savons seulement que d'une mer de sons et de couleur, elle émerge dans son âme comme une clarté et nous pensons à la plus belle des déesses née de l'écume. »⁶²⁰

Et dans un article, inspiré par George, traitant de la poésie du jeune poète, Karl August Klein, après avoir cité Novalis au sujet du caractère symbolique de la poésie, identifie et explique le recours au symbole au centre de la trilogie *Hymnes. Pèlerinages. Algabal* :

« L'âme de l'artiste moderne est partout le protagoniste. Dans les *Hymnes* nous la voyons planer sur des jardins et des paysages riverains avec la joie encore sensible que lui inspire

⁶¹⁸ Stefan GEORGE, « Cahier IV – Août 1896. Introduction », *Feuilles pour l'Art*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹⁹ Paul GERARDY, « Art Intellectuel », in : Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, trad. par Paul Gérardy, *op. cit.*, p. 31.

⁶²⁰ Karl WOLFSKEHL, « Considérations sur l'Art » in : Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 89.

le monde · dans les *Pèlerinages* elle se présente à travers le symbole de l'itinérant poussant des cris de douleur langoureux mais suffoqués · dans *Algabal* dans le symbole de l'empereur byzantin qui sous le ruissellement des métaux et des robes luxuriantes se meurt de chagrin ». ⁶²¹

La poésie, création de sons et de couleurs, naît dans l'âme du poète comme Aphrodite émerge de l'écume de la mer. Le poète est lui-même le sujet de son œuvre, l'expression symbolique est le langage qu'il adopte pour parler de sa vie, la référence mythique lui apporte des modèles ouverts de beauté et d'émotions.

c) Yeats : du rêve au symbole

L'âme est également chez Yeats l'essence de l'être et elle s'exprime librement dans le rêve. Notion centrale dans l'œuvre du poète irlandais, le rêve est à la fois inspiration, vision, production du subconscient et mémoire universelle regroupant les souvenirs de toutes les âmes. Yeats rappelle la thèse de Henry More, selon laquelle les âmes évoluent dans une harmonie musicale⁶²². Dans le folklore irlandais, les êtres de l'au-delà s'adressent à l'être humain en chantant leur invitation sur une mélodie envoûtante et un rythme incantatoire, à l'image de la chanson des fées dans « The stolen child » (« L'enfant volé »)⁶²³ et dans la pièce *The Land of Heart's Desire* (*La Terre du désir du cœur*). Plus tard, dans les pièces composées sur le modèle du Nô japonais, mélodie et danse accompagnent l'apparition de l'être surnaturel, introduisant à des états hypnotiques de rêve éveillé. Yeats fait allusion à la musique des sphères, chère aux Pythagoriciens, dans les poèmes « Among School Children » et « The Statues ». La musique berce, elle favorise ainsi l'entrée dans le monde du rêve, et aussi dans la transe⁶²⁴, pour ouvrir l'esprit humain à la perception de l'autre monde.

Mais le rêve du poète est bien souvent le résultat d'une technique qui s'appuie sur une manipulation des perceptions sensorielles. Ces procédés quelque peu artificiels ne renient pas leur source ésotérique. Rappelons que le poète fut un adepte convaincu de la théosophie, qu'il participait aux activités et réunions de l'ordre ésotérique de L'Aube Dorée, et qu'il fréquentait des séances de spiritisme, avant de rêver à la création de son

⁶²¹ Karl August KLEIN, « A propos de Stefan George. Un art nouveau », in : Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, 1892, *op. cit.*, p. 9.

⁶²² Voir : W. B. YEATS, « Swedenborg, les Mediums et les Lieux désolés » (1914), trad. par Elisabeth HELLEGOUARC'H et Jacqueline GENET, *Explorations*, Presses universitaires de Lille, Lille 1981, p. 58.

⁶²³ Voir pour un commentaire plus approfondi : Joanny MOULIN, *Introduction à la poésie de W.B. Yeats. Poèmes commentés*, Paradigme, Orléans 2007, p. 26-30.

propre ordre. C'est dans ces cercles qu'il a pu expérimenter les techniques d'évocation qui alimenteront son œuvre.

Ses écrits théoriques comme son œuvre poétique montrent Yeats à la recherche des moyens adéquats pour exprimer la réalité complexe à laquelle il croit, une réalité qui intègre dans le monde matériel qui l'entoure les mouvements du psychisme, la spiritualité et les manifestations d'une existence au-delà du monde visible. On y perçoit clairement le fruit de ses lectures et de ses expériences effectuées dans les cercles ésotériques et occultes, puis de sa découverte des théories de la psychanalyse qui viennent confirmer le bien-fondé de ces expériences et de certaines croyances de son enfance, laissant la part belle à l'imagination et aux rêves.

Cette disposition, permanente chez Yeats, à chercher une vie cachée derrière les apparences, prend sa source dans une enfance passée au sein d'un milieu irlandais pénétré de superstitions et d'histoires surnaturelles, que le jeune poète allait rassembler dans un recueil de nouvelles, *Le Crépuscule Celtique*. L'enfant s'attache particulièrement à son oncle George Pollexfen dont les connaissances en astrologie le fascinent. Avec George Russell (A. E.), qu'il rencontre lors de ses études aux Beaux-Arts, Yeats s'initie à la pensée orientale et à la théosophie, et fonde en 1885 avec quelques amis la Société hermétique de Dublin. Dès lors, il se met à l'étude de l'occultisme : spiritisme, magie, cabale, Rose-Croix. Toutefois, la poésie reste au centre de son intérêt. Initié à l'ordre rosicrucien de l'Aube Dorée (Golden Dawn) en 1890, il y pratique en compagnie de MacGregor Mathers l'évocation d'images par contemplation de certaines figures géométriques sur fond de tradition cabalistique. Il continuera sur cette voie à des fins poétiques, comme il explique dans *Per Amica Silentia Lunae*, se référant à une idée de Goethe qu'il reproduit ainsi : « Il faut laisser les images se former avec toutes leurs associations avant de faire intervenir la critique. »⁶²⁵ Yeats commente en s'appuyant sur son expérience personnelle :

« Lorsque vous suspendez toute faculté critique, [...] en glissant dans une transe légère, j'ai découvert que les images passent rapidement devant vous. Si vous parvenez également à suspendre tout désir et que vous les laissez se former à leur guise, votre absorption sera plus intense et elles seront plus nettement colorées, articulées avec plus de précision, et vous commencez à vous mouvoir avec elles au milieu de ce qui paraît une lumière puissante. Cependant, les images se déroulent devant vous, reliées par certaines

⁶²⁴ Voir W.B. YEATS, « Rosa Alchemica » (1897), récit d'un rituel d'initiation.

⁶²⁵ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae*, in : *Mythologies*, Macmillan, London 1959, p. 344.

“One must allow the images to form with all their associations before one criticizes.” (Nous traduisons.)

associations et, en effet, vous les avez appelées tout d'abord par leur association avec des formes et sons traditionnels. Vous avez découvert, comment extraire du 'subconscient' tout ce dont vous possédez déjà un fragment, à condition de pouvoir suspendre la volonté et l'intellect. »⁶²⁶

Le poète invente une technique d'association particulière pour parvenir à cette évocation libre, très proche des procédés psychanalytiques, mais qui ne vise pas l'analyse :

« J'avais découvert qu'après une évocation, mon sommeil se remplissait par moment de lumière et de formes, [...], et j'élaborais un symbolisme d'objets naturels destinés à me procurer des rêves durant mon sommeil, ou plutôt des visions, car celles-ci ne comportent pas la confusion des rêves, en posant sur mon coussin ou à côté de mon lit certaines fleurs ou feuilles. »⁶²⁷

Des recherches et lectures assidues l'amènent à conclure à l'universalité des images produites par le subconscient et à la réalité d'une conscience collective, masse des consciences individuelles du passé et du présent, à laquelle l'accès est ouvert par le rêve nocturne et la vision éveillée. Il retrace l'origine de cette découverte, non à la psychanalyse ou à la psychologie modernes, mais à l'œuvre de Shelley, de Henry More et de Wordsworth. L'*Anima Mundi*, terme qu'il emprunte à Henry More, est non seulement un réservoir d'images, mais également de la mémoire véhiculant l'émotion associée à chaque événement vécu⁶²⁸. Derrière la conception de l'imagination selon Yeats, se profilent les notions fondamentales de certaines théories modernes : la psychanalyse, la théorie de l'imagination selon Bachelard⁶²⁹, les structures dynamiques chères à Gilbert Durand.

Analogue à l'œuvre d'art qu'il ambitionne de créer, la compréhension du symbole chez Yeats installe des rapports complexes, incluant toutes les virtualités. Une importance capitale pour la création poétique revient à l'imagination, car les images

⁶²⁶ *Ibid.*

"If you suspend the critical faculty, I have discovered, [...] by passing into a slight trance, images pass rapidly before you. If you can suspend also desire, and let them form at their own will, your absorption becomes more complete and they are more clear in color, more precise in articulation, and you and they begin to move in the midst of what seems a powerful light. But the images pass before you linked by certain associations, and indeed in the first instance you have called them up by their association with traditional forms and sounds. You have discovered how, if you can but suspend will and intellect, to bring up from the 'subconscious' anything you already possess a fragment of." (Nous traduisons.)

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 345.

"I had found that after evocation my sleep became at moments full of light and form, [...]; and I elaborated a symbolism of natural objects that I might give myself dreams during sleep, or rather visions, for they had none of the confusions of dreams, by laying upon my pillow or beside my bed certain flowers or leaves." (Nous traduisons.)

⁶²⁸ Cf. : W.B. YEATS, *Mythologies*, op. cit., p. 345-347 et p. 354.

⁶²⁹ *Anima Mundi* s'organise selon les quatre éléments.

mentales sont des symboles, ainsi pour les images du rêve et pour celles de la vision, extraites du subconscient. Leur attrait pour le poète réside dans une capacité qui leur est inhérente : attribuer une forme à une vie invisible et, par définition, étrangère à toute visualisation.

La rencontre avec les symbolistes français, qui s'accompagne de contacts avec les milieux occultistes à Paris grâce à la médiation de Mac Gregor Mathers, a affermi chez Yeats une approche du symbole de caractère visionnaire. Toutefois, si les liens entre la conception de *Per Amica Silentia Lunae*, préfiguration du système mythique élaboré dans *A Vision*, et le mouvement symboliste des années 1890 sont apparents, il n'en reste pas moins que cette théorie trouve son origine dans l'étude de Blake, Boehme et Swedenborg. Aussi, dans un article sur « William Blake », Yeats retrace sa compréhension de l'image-symbole au travers de l'œuvre de Blake vers la pensée mystique de Jacob Boehme⁶³⁰.

« Le mot image, dit *Le Chemin du Christ*, une compilation de Boehme et de l'interprétation par Law de l'œuvre de Boehme, [...], exprime non seulement une ressemblance physique, selon laquelle l'homme est dit l'Image de Dieu, mais signifie également une substance spirituelle, la naissance ou l'effet d'une volonté forgée en et par un être ou un pouvoir spirituel. Et l'imagination, qu'à tort nous avons tendance à considérer comme une faculté vaine, oiseuse et impuissante de l'esprit humain, traitant de fiction et parcourant fantaisie ou idée sans produire rien de vigoureux, ni de permanent, est la magie ou le pouvoir de soulever et de former de telles images ou substances et le plus grand pouvoir de la nature. »⁶³¹

Pour Yeats, le symbole est donc l'expression d'une imagination qui détient un pouvoir magique, voire même une révélation, car sa forme visible représente l'incarnation du divin et du spirituel :

« Un symbole est vraiment la seule expression possible de quelque essence invisible, une lampe transparente autour d'une flamme spirituelle, alors que l'allégorie est l'une des multiples représentations possibles d'une chose dotée d'un corps ou d'un principe familier, et relève de la fantaisie et non de l'imagination : l'un est révélation, l'autre amusement. »⁶³²

⁶³⁰ W. B. YEATS, *ibid.*, p. 367.

Voir Morton Irving SEIDEN, *William Butler Yeats. The poet as a mythmaker 1865-1939*, Michigan State University Press, 1962, p. 68.

⁶³¹ W. B. YEATS, "William Blake" 1896, *Uncollected Prose*, *op. cit.*, p. 400.

"<The word image>, says *The Way of Christ*, a compilation from Boehme and Law's interpretations of Boehme, [...], <meaneth not only a craturely resemblance, in which sense man is said to be the Image of god ; but it signifieth also a spiritual substance, a birth or effect of a will ; wrought in and by a spiritual being or power. And imagination, which we are apt erroneously to consider an airy, idle, and impotent faculty of the human mind, dealing in fiction and roving in phantasy or idea without producing any powerful or permanent, is the magia or power of raising and forming such images or substances, and the greatest power in nature.>" (Nous traduisons.)

⁶³² W. B. YEATS, "William Blake and his Illustrations to *The Divine Comedy*", *Ideas of Good and Evil*,

Face au symbole, l'allégorie apparaît comme un simple jeu d'esprit. Après Blake et Boehme, le poète irlandais se tourne vers Swedenborg, pour esquisser une définition du symbole au triple champ référentiel, hiérarchisé comme suit : émotion, intellect, nature.

« Pour le symboliste les manifestations naturelles sont considérées comme la voie par laquelle la nature intellectuelle acquiert conscience d'elle-même. Cependant l'activité intellectuelle à son tour est considérée comme la voie par laquelle l'émotion trouve son expression. Ainsi trois grands principes opèrent dans l'univers : l'émotionnel, l'intellectuel et le naturel (dont les symboles respectifs sont le feu, l'air, l'eau). Le principe émotionnel est le plus élevé parmi eux. »⁶³³

Amour et religion sont les piliers du symbolisme de Yeats, puisqu'ils atteignent les profondeurs de l'âme humaine. Sur ce constat s'ouvre l'article « Un artiste symbolique ou l'avènement de l'art symbolique »⁶³⁴. Le poète rappelle leur importance dans l'avènement d'un art nouveau fondé sur des capacités visionnaires et nourri par les images du rêve nocturne, formées dans un état d'éveil. Ce passage à un autre niveau de conscience lui semble se produire dans des moments extatiques qui sont favorisés par la philosophie mystique de la théosophie adoptée par « une société de mystiques irlandais »⁶³⁵. Yeats décrit l'évolution du système symbolique qui empreint cette philosophie comme « tantôt un peu chrétien, puis très hindou, puis tout entier celtique et mythologique ; mais elle n'a jamais cessé de prendre une grande part de sa couleur et de son caractère d'une imagination élevée unique »⁶³⁶. La beauté des œuvres d'Althea Gyles, son amie artiste et poétesse, membre comme lui-même de l'Aube Dorée, « une beauté tellement visionnaire »⁶³⁷, relève de cette influence, explique-t-il : « les belles figures souples de son art, frémissant d'une vie pour moitié tragédie humaine, pour

A. H. Bullen, London 1903, p. 177:

"A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; while allegory is one of the many possible representations of an embodied thing, or familiar principle, and belongs to fancy and not to imagination : the one is revelation, the other an amusement." (Nous traduisons.)

⁶³³ R. O'DRISCOLL résume Yeats, *The Works of William Blake* 1893, in *Symbolism and some implications of the symbolic approach*, *op. cit.*, p. 11.

"To the symbolist natural manifestations are seen as the way in which the intellectual nature becomes conscious of itself, but intellectual activity in turn is seen as the way in which the emotional finds expression. There are thus three great principles operating in the universe : the emotional, the intellectual, and the natural (the respective symbols of which are fire, air, water). Of these the emotional is the highest." (Nous traduisons.)

⁶³⁴ W.B. YEATS, *Uncollected Prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 132-137.

⁶³⁵ W.B. YEATS, « A Symbolic Artist and the Coming of Symbolic Art », *ibid.*, p. 133.
"a company of Irish mystics". (Nous traduisons.)

Il s'agit de la Société hermétique de Dublin.

⁶³⁶ *Ibid.*

"This philosophy has changed its symbolism from time to time, being now a little Christian, now very Indian, now altogether mythological ; but it has never ceased to take a great part of its colour and character from one lofty imagination." (Nous traduisons.)

⁶³⁷ *Ibid.*, « in whose work I find so visionary a beauty". (Nous traduisons.)

moitié extase immortelle, doivent une part de leur inspiration à cette petite société »⁶³⁸.

Pour Yeats, la tâche de l'artiste consiste à restaurer par le symbole l'accès à ce qui est devenu une réalité inaccessible à une époque où le symbolisme a été oublié. Il remet ainsi le monde concret à sa véritable place – celle de l'expression du monde spirituel par des images venant de tous les horizons de la religion et de la mythologie, des images dont la beauté est tributaire de l'imagination qui se déploie pleinement dans le rêve éveillé. Elaborée sur fond de mysticisme, la compréhension du symbole chez Yeats recouvre une réalité plurielle. Le symbole instaure l'union du corps et de l'esprit, du monde matériel et du monde invisible, du temporel et de l'éternel. Il apporte la révélation de l'existence dans toute sa richesse, sa vérité et sa beauté originelle. Le symbole est la face visible d'une beauté idéale et d'une vie invisible.

Dans l'œuvre poétique de Yeats, l'image-symbole du rêve et du monde surnaturel occupe une place de choix, avant même que la cosmogonie d'*A Vision*, issue des textes de l'écriture automatique de Madame Yeats, n'élabore un complexe dense et structuré. Le poème dialogué « The Phases of the Moon » (« Les Phases de la lune »)⁶³⁹ formule la rencontre de deux explications du rêve, l'interprétation ésotérique et l'interprétation psychanalytique. Dans les notes jointes au poème, le poète présente le cheminement de sa pensée comme le résultat de l'intervention de Michael Robartes, l'une des principales figures fictives de sa création poétique⁶⁴⁰.

En 1921, Yeats confirme avoir consulté des ouvrages de psychologie et de psychanalyse⁶⁴¹ et d'avoir été interloqué par les propos d'un ami affirmant que derrière

⁶³⁸ *Ibid.*

“the beautiful lithe figures of her art, quivering with a life half mortal tragedy, half immortal ecstasy, owe something of their inspiration to this little company.” (Nous traduisons.)

⁶³⁹ Ce poème figure dans le recueil *The Wild Swans at Coole* (1919).

⁶⁴⁰ W.B. YEATS, « Notes », *The Variorum Edition of the Poems*, op. cit., p. 821 :

“Years ago I wrote these stories in which occur the names of Michael Robartes and Owen Aherne. I now consider that I used the actual names of two friends, [...]”

(« Il y a des années, j'ai écrit trois histoires dans lesquelles paraissent les noms de Michael Robartes et Owen Aherne. Je considère à présent avoir utilisé les véritables noms de deux amis. ») (Nous traduisons.)

⁶⁴¹ Dans *Per Amica Silentia Lunae*, Macmillan Company, New York 1918, Yeats évoque déjà son intérêt pour la psychanalyse. Rappelons que l'Association Psychanalytique Internationale fut fondée en 1911 avec la participation de S. Freud et sous la présidence de Carl Gustav Jung. Une grande partie de l'œuvre de Freud, rapidement traduite en anglais, a déjà été publiée à cette époque, notamment *La Science des rêves*. Freud décèle dans le rêve des images universelles et mythologiques, leur attribuant une signification déterminée. Il établit le lien entre ces images et des désirs refoulés. C.G. Jung s'intéresse aux phénomènes occultes et se penchera à partir de 1928, sur le Tao et l'alchimie. *Psychologie et Pathologie des Phénomènes occultes*, *Métamorphoses et symboles de la libido* et *Les Types psychologiques*, ont été rédigés et publiés à cette époque.

les images du rêve se dissimulerait une « mémoire abstraite »⁶⁴². C'est en effet avec les théories jungiennes sur l'inconscient collectif, les archétypes et les mythes que la pensée de Yeats offre le plus de ressemblances⁶⁴³. La reconnaissance de la valeur universelle des grands mythes qui transparaissent dans les rêves, la notion jungienne de la *persona*, soit la dualité de l'être humain exposée par le psychanalyste suisse, ont dû représenter un intérêt particulier pour Yeats. Par ailleurs, un cheminement parallèle de l'occulte ou du surnaturel, à travers la philosophie orientale, vers le mythe, semble rapprocher le poète et le psychanalyste.

Yeats découvre dans le rêve une réalité autre et qui transcende tout rapport avec l'environnement du rêveur :

« Je trouvais, néanmoins, lorsque j'étudiais mes rêves, [...] que l'image vue n'était jamais véritablement celle d'un ami, ou d'une relation, ou de mon ancienne école, bien qu'elle pût lui ressembler étroitement. Une substitution avait eu lieu, souvent très étrange, [...]. [...] l'image de mon père, ou mon ami, ou mon école appartenant à ma mémoire personnelle et concrète n'apparurent ni dans le sommeil, ni dans les visions entre sommeil et éveil. »⁶⁴⁴

Le poète s'interroge : ces images viennent-elles d'une mémoire ensevelie ou du subconscient ? Mais à cette explication de la science nouvelle, il oppose une autre théorie proposée par la bouche de son personnage Michael Robartes. L'origine des images du rêve serait à chercher parmi les étapes de la migration des âmes et proviendraient en particulier d'un immense réservoir appelé *Spiritus Mundi*⁶⁴⁵. Les images qui paraissent dans l'état entre sommeil et éveil sont « remodelées par [...] la 'faculté automatique' » et celles liées à l'affection, voire à la passion, « sont les formes des êtres aimés en quelque vie terrestre antérieure, choisies dans *Spiritus Mundi* par la volonté subconsciente »⁶⁴⁶.

⁶⁴² W. B. YEATS, *idem*. « Notes », *The Variorum Edition of the Poems*, *op. cit.*, p. 821

⁶⁴³ Jacqueline Genet a retracé cette analogie à de multiples reprises dans *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique*, *op. cit.*

⁶⁴⁴ W. B. YEATS, « Notes », *The Variorum Edition of the Poems*, *op. cit.*, p. 821-822.

“I found, however, when I studied my dreams, [...], that the image seen was never really that of a friend, or relation or my old school, though it might very closely resemble it. A substitution had taken place, often a very strange one, [...]. [...] the image of my father, or my friend, or my old school, being a part of the personal concrete memory appeared neither in sleep nor in visions between sleep and waking.” (Nous traduisons.)

⁶⁴⁵ W.B. YEATS, *ibid.* Yeats utilise les termes *Anima Mundi* et *Spiritus Mundi* comme synonymes de « grande mémoire ». (Cf. ROSS David A., *Critical Companion to William Butler Yeats : A Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York 2009, p. 436.)

⁶⁴⁶ *Ibid.*

“[...] re-shaped by [...] the 'automatic faculty' [...]. [...] They are the forms of those whom he has loved in some past earthly life chosen from *Spiritus Mundi* by the subconscious will [...].” (Nous traduisons.)

Harmonisant la jeune psychanalyse avec la philosophie hindoue, le poète présente l'image du rêve comme un symbole choisi par le subconscient pour un être cher décédé. Le poème dialogué « An Image from a Past Life » (« Une image d'une vie antérieure »)⁶⁴⁷ évoque ce type de vision nocturne. Le rêve révèle l'existence d'une vie cachée, invisible, mais bien présente. Aussi pour Yeats, selon l'explication de John P. Frayne, toute image « formée par l'esprit possède la réalité d'un messenger de l'au-delà, et nous n'avons moralement aucun droit de présumer que la réalité de notre imagination est inférieure en importance au monde palpable que nous appréhendons par le biais des sens »⁶⁴⁸.

Pour le jeune Yeats déjà, le poète est celui qui rêve éveillé et reproduit dans son œuvre les images de son rêve. Par sa nature rêveuse, le Celte semble prédestiné à l'expression poétique. « L'esprit du Celte aime s'attarder sur des images éternelles »⁶⁴⁹, écrit Yeats en 1886. La réalité morne le pousse vers des images de beauté éternelle et de vie héroïque. Chez William Morris, poète et artiste, Yeats admire l'effort de « changer la vie de son temps en la vie de son rêve »⁶⁵⁰. Le mot « rêve » et ses compositions sont omniprésents dans la création de Yeats, ils caractérisent son œuvre et son imagination de poète et d'homme depuis ses débuts jusqu'aux dernières compositions. Un rapide survol des titres et des premières lignes de poèmes suffira pour en témoigner. Dès le poème d'introduction au premier recueil du poète irlandais, *Crossways* (1889) qui est également le premier poème du volume *Collected Poems* (1933) le lecteur est invité à entrer dans le monde des rêves du poète irlandais. La fonction de ce poème est à considérer comme programmatique. A l'annonce de la mort des forêts d'Arcadie signifiant la fin de la joie et des rêves qui nourrissaient le monde antique qui a cédé au monde gris des contemporains, le poète oppose un appel au rêve. Le vers « Dream, dream, for this is also sooth » clôt « The Song of the happy Shepherd » (« La chanson du berger heureux »).

Reflets de ses désirs et de ses craintes, le rêve est onirique d'abord, il ouvre la

⁶⁴⁷ Michael Robartes and the Dancer (1921) in : W. B. YEATS, *Collected Poems*, op. cit., p. 197.

⁶⁴⁸ John P. FRAYNE, « Yeats as a critic-reviewer » in : W.B. YEATS, *Uncollected Prose I*, op. cit. p. 67.

“[...] the images formed by our minds have a reality as messengers from the beyond, and we have no moral right to assume that the reality of our imagination is inferior in importance to the palpable world apprehended by the senses.” (Nous traduisons.)

⁶⁴⁹ W. B. YEATS, “The Poetry of Sir Samuel Ferguson”, 1886, *Uncollected Prose I*, op. cit., p. 37.

“The mind of the Celt loves to linger on images of persistence; [...]” (Nous traduisons.)

⁶⁵⁰ W. B. YEATS, « Review of William Morris's *The Well at the World's End* », *ibid.*, p. 65.

“[...] for he more than any man of modern days tried to change the life of his time into the life of his dream.” (Nous traduisons.)

porte à un autre monde plus beau (« The Stolen Child », *Crossways* / « The White Birds », *The Rose*) et à une vie plus héroïque (*The Wanderings of Oisín*). Certes, il s'agit d'un refuge, l'évasion vers un monde féérique ou mythique qui fait fi de la souffrance et de la mort. Mais ces fantasmagories, pour lesquelles le jeune poète n'hésite pas à emprunter à d'illustres prédécesseurs⁶⁵¹, dépassent rapidement le cadre personnel. La légèreté de ces rêves disparaît, lorsqu'il prend les contours d'un idéal, voire de la beauté idéale. Il met alors en lumière les souffrances et les dangers qui accompagnent la quête de cet idéal. Apparaissent ici les figures mythiques de Lédä, Hélène, Deirdre, des beautés fatales, mais innocentes et victimes également. Du côté des héros masculins, le guerrier Cuchulain mène une existence tragique que Yeats traitera tout au long de son œuvre.

Bien souvent, ces figures apparaissent en rêve. L'immortel sanglier blanc, chassé par le roi Arthur tout au long de sa vie, visite le rêve de la jeune femme dans « Towards break of day » (*Michael Robartes and the Dancer*, 1921), alors que Leda inspire la rêverie du poète dans le poème « Among School Children » (*The Tower*, 1928) et que Bérénice apparaît dans « Her dreams » (*The Winding Stairs and other Poems*, 1933). D'autres figures rêvent elles-mêmes, partageant avec le lecteur la vision aperçue. Il en est ainsi pour les trois rêves vécus par Oisín dans le monde des mythes irlandais (*The Wanderings of Oisín*, 1889) que rappelle le poème « The Circus Animals' Desertion » (*Last Poems*, 1936-1939). La quête du roi Fergus (« Fergus and the Druid ») dans le recueil *The Rose* (1893), à la recherche de la sagesse révélée dans les rêves, finit par l'amère découverte d'une lourde charge et d'une grande tristesse qu'ils recèlent.

À l'époque de la rédaction d'*A Vision*, Yeats a associé le rêve à un mode de médiation, voire une porte d'accès permettant d'entrer en contact avec le monde spirituel à de multiples niveaux. Dans cet ouvrage explicatif du monde et de l'homme, le rêve est présent à tous les niveaux, y compris comme une des étapes du parcours de l'âme après la mort : le *dreaming back* (rêve rétrospectif) est mis en scène en 1919 dans un drame historique, *The Dreaming of the Bones* (*Le Rêve des Ossements*). Le poète reste néanmoins conscient du caractère personnel de l'origine de sa métaphysique et admet même une explication psychologique du contexte surnaturel de sa création : « Beaucoup de ce qui s'est produit, beaucoup de ce qui a été dit tend à suggérer que les

⁶⁵¹ *The Island of Statues* (première publication in : *Dublin University Review*, 1885), une des premières pièces de Yeats, allie l'influence de Spenser à celle de Shelley. Cf. Jacqueline GENET, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique*, op. cit., p. 77-78.

communicants sont des personnalités d'un rêve que je partage avec ma femme, et à l'occasion avec d'autres [...]. »⁶⁵²

Yeats estime que les rêves et les passions sont antérieurs à la création même ; la tâche du poète consiste dès lors à les ramener sur terre. Son discours s'inscrit en opposition aux tendances scientifiques de l'époque, qu'il croit dépassées, et formule un refus du positivisme contemporain :

« L'ancien mouvement fut scientifique et tenta d'interpréter le monde, le nouveau mouvement est religieux et cherche à introduire dans le monde rêves et passions que le poète ne peut que croire nés avant le monde, pour perdurer plus longtemps que le monde. »

L'artiste s'appuie sur des formes concrètes et sensibles pour signifier une réalité invisible, c'est dire que la réalité extérieure ne figure qu'« un moyen, car il [l'artiste] appartient à la vie invisible et libère sa révélation toujours nouvelle et toujours ancienne »⁶⁵³. L'expression des *moods*, humeurs et émotions fines et nuancées, ne peut se faire qu'à l'aide de ces formes extérieures qui se chargent alors de valeur symbolique, car « l'art n'est pas une imitation, ni une extension de la nature, mais se sert du monde extérieur comme symbole pour l'expression des états émotionnels du sujet »⁶⁵⁴. Dans un vers célèbre du poème « Les phases de la lune » du recueil *Les cygnes sauvages à Coole*, le poète affirme la parenté entre la formation des images dans le cerveau et l'incarnation de l'âme, deux processus naturels et parallèles : « Toute pensée devient image et l'âme devient un corps : [...] »⁶⁵⁵. Cette formation naturelle de l'image en dehors de la volonté du poète est confirmée dans son édition des *Œuvres* de William Blake, où il précise : « Les images se forment spontanément dans notre esprit, perpétuellement, comme si elles se reflétaient dans un étang »⁶⁵⁶. Le poète va plus loin encore dans le poème « Byzance », où les images viennent s'engendrer mutuellement et

⁶⁵² W.B. YEATS, *A Vision*, (1925) Macmillan & Co., London 1961, p. 22-23.

“Much that has happened, much that has been said, suggests that the communicators are the personalities of a dream shared by my wife, by myself, occasionally by others [...]”
(Nous traduisons.)

⁶⁵³ W. B. YEATS, « Irish National Literature II », *Uncollected Prose I*, op. cit., p. 367 :

“[...] nothing more than a means, for he belongs to the invisible life, and delivers its ever new and ever ancient revelation.” (Nous traduisons.)

⁶⁵⁴ W.B. YEATS cité par Robert O'DRISCOLL, op. cit., p. 11.

« Art, therefore, is not an imitation or extension of nature, but uses the external world as a symbol to express subjective moods. » (Nous traduisons.)

⁶⁵⁵ W. B. YEATS, *Collected Poems*, Macmillan, Londres, 1979, p. 185.

“All thought becomes an image and the soul becomes a body : [...]” (Nous traduisons.)

⁶⁵⁶ W. B. YEATS, cité par Robert O'DRISCOLL, op. cit., p. 22.

“Images form themselves in our minds, perpetually, as if they were reflected in some pool.” (Nous traduisons.)

indépendamment de toute intervention⁶⁵⁷.

L'affiliation à l'Aube Dorée représente pour Yeats un enrichissement de la notion de « symbole », note Jacqueline Genet, le « mot 'symbole' est pour lui désormais associé à la fois à la magie irlandaise ou hermétique et à l'art ; la recherche des correspondances devient son domaine privilégié et la transcendance est désormais son obsession. »⁶⁵⁸ Cette transcendance ou ce franchissement des portes est possible dans la vision que procurent le rêve et les moments d'extase, état équivalent à l'emprise du rêve. Pour le poète irlandais, son nom de famille le place au seuil entre les mondes de l'ici-bas et de l'au-delà, au seuil entre réalité et rêve, car « Yeats » a pour origine le mot « gates ». Dans l'article « Swedenborg, Mediums and the Desolate places » (« Swedenborg, les médiums et les lieux désolés »)⁶⁵⁹, puis dans « The Gates of Pluto », chapitre IV de *A Vision*, Yeats reprend les références à l'image de l'au-delà et à la figure du poète mythique employées chez le philosophe Cornelius Agrippa, affirmant par là même la place du poète et de son mode d'expression, le symbole. Au cours de l'évolution de son œuvre poétique, l'image-symbole du rêve se réclame à la fois d'une face artistique et d'une face ésotérique et psychologique, pour trouver sa pleine signification dans l'apport symbolique de certaines figures archétypales que sont les figures légendaires et mythiques.

Le passage par le rêve débouche chez nos trois poètes tout naturellement sur le mythe – récit, image, figure, lieu mythiques. Si Yeats est le seul à l'associer définitivement à une vision métaphysique de la vie, il n'en reste pas moins que Mallarmé et George ont cédé à leur tour épisodiquement à cette tendance caractéristique de leur époque. Nos trois poètes y ont découvert des valeurs symboliques et plastiques d'une richesse qu'aucune autre image ne pouvait fournir à leur poésie. Le poète Yeats a

⁶⁵⁷ W. B. YEATS, « Byzantium », *Collected Poems*, op. cit., p. 281.

“Those images that yet
Fresh images beget”.

⁶⁵⁸ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique*, op. cit., p. 42-43.

⁶⁵⁹ Cf. Kathleen RAINE, *Yeats the Initiate : Essays on Certain Themes in the Work of W. B. Yeats*, Barnes and Noble Books, 1990 (Dolmen Press 1968), p. 163 :

“The phrase ‘The Gates of Pluto’ is taken from an Orphic fragment quoted by Cornelius Agrippa in his *Three books from occult philosophy* : ‘the gates of Pluto cannot be unlocked, within is a people of dreams’. This phrase summarises the traditional belief that the dead are in the state of dreamers. Iamblichus quotes in his *Life of Pythagoras* a story which illustrates the philosopher’s

admirablement exprimé sa revendication d'un nouvel art. A la question : « Comment les arts peuvent-ils vaincre la lente agonie du cœur humain que nous appelons le progrès du monde, et porter la main sur les cordes du cœur humain, sans devenir le vêtement de la religion comme au temps jadis ? », il répond par la métaphore du béryl :

« Si les gens acceptaient la théorie selon laquelle la poésie nous émeut à cause de son symbolisme, à quel changement pourrait-on s'attendre dans la manière de notre poésie ? [...] en d'autres termes, nous en viendrions à comprendre que le béryl fut enchanté par nos pères afin de pouvoir déployer les images dans son cœur [...].⁶⁶⁰

Héritage du romantisme, mais aussi tout simplement souvenir des histoires entendues et lues durant l'enfance et le passage à l'école, le mythe est présent dès les premières compositions de l'enfant. Il deviendra objet de réflexion, de discussion et donc sujet d'écrits théoriques à l'âge adulte.

B. Le discours sur le mythe et la figure mythique

En abordant l'idée de l'image à laquelle nous confrontent l'œuvre et la pensée de nos trois poètes, nous avons pu constater que chacune des approches choisie – image naturelle ou picturale et plastique, image née d'une œuvre musicale ou émergeant dans le rêve – conduit inmanquablement vers le mythe. De fait, toute la conception poétique y renvoie. L'image et la figure mythiques renferment la diversité de l'existence humaine dans un superbe syncrétisme. Miroir, prisme, suggestion et figuration, elles se prêtent à tous les traitements et acceptent la réduction aussi bien que l'enrichissement. Grâce au vaste champ référentiel que la figure recouvre, elle est symbole, mais aussi l'arabesque qui enlace les aspects multiples de la vie et l'hyperbole qui les dépasse. Lié constitutionnellement à la terre, à l'anecdote, à l'être, elle transcende tout dans un élan vers l'infini, vers l'absolu et vers cette essence tant recherchée par l'expression poétique de Mallarmé, comme par celle de Yeats et de George. Dans l'œuvre poétique, le mythe prendra deux formes : celle du legs des traditions anciennes et celle du mythe propre à chacun de nos poètes. Nous verrons à quel point il sera difficile d'y tracer une frontière, tant elles paraissent entremêlées.

belief that when we dream of the dead they have actually visited us in dreams. Yeats's belief in this view was strengthened by evidence he and others have obtained by psychical research."

⁶⁶⁰ W.B. YEATS, *La taille d'une agate et autres essais*, trad. sous la direction de Jacqueline GENET, Klincksieck, 1984 (1900).

1. Mallarmé, théoricien du mythe

La vie et l'œuvre de Mallarmé témoignent d'une incessante préoccupation tournant autour du mythe sous toutes ses formes. Sa correspondance, les lettres adressées à sa famille, à des amis ou à des relations plus distantes, les communications destinées aux journaux, les conférences et son œuvre poétique – vers de circonstances ou poème élaboré – utilisent l'allusion mythique, parlent du mythe, incorporent l'image et la pensée mythique.

Sa connaissance du mythe et de la science qui l'étudie est fonction de son érudition et de ses relations avec les personnes et les œuvres. Sa conception personnelle prend forme dans ces rencontres, nourrissant une réflexion qui aboutira à une théorie du mythe traditionnelle et à l'ébauche du Mythe par excellence, expression de l'abstraction suprême qui résumera toutes ses expériences. L'évolution se fera par étapes et suivant l'attitude prise devant la foi religieuse, devant les expériences de sa vie et la poésie. Mythe et poésie, intimement liés, fournissent en leur union la réponse ultime.

L'intérêt que Mallarmé porte au mythe n'est pas à proprement parler exceptionnel. En revanche, c'est dans sa conception du mythe que réside l'originalité de son apport à une époque imprégnée par le mythe. Le poète est né dans cette effervescence mythologique. Imprégné de culture classique depuis ses années d'écolier en internat, il découvre le récit mythique en même temps que la littérature – et la religion. Dans ses premières pièces résonnent des échos de Lamartine, Hugo, Gautier, Banville, Baudelaire, Poe et Rossetti, dont les œuvres recèlent un profond attachement au mythe et à l'expression mythique. Les peintres et musiciens qui fréquentent le poète – Manet, Berthe Morisot, Puvis de Chavannes, Redon, Debussy... – se sont penchés sur des sujets mythiques. Ses amitiés littéraires manifestent leur intérêt pour le mythe dans des ouvrages critiques, ésotériques, poétiques et par des traductions et adaptations de créations mythiques ou légendaires bien connus de Mallarmé. On y découvre des œuvres aussi différentes que le *Cantique des Cantiques*, traduit par Henri Cazalis, le *Rituel funéraire égyptien*, traduit par Eugène Lefébure et *Le conte du même*, *L'Ange et la Sphinx* d'Edouard Schuré, la traduction anglaise des *Mille et Une Nuits* et du *Décameron* de Boccace par John Payne, sans oublier la poésie de Léon Dierx. Plus tard s'y ajouteront les œuvres des plus jeunes, français et étrangers, qui assistent aux mardis

de la rue de Rome et fondent le corpus d'images mythiques du symbolisme européen.

Grâce aux multiples échanges lui permettant de participer aux travaux de ses amis les plus proches ou de relations plus éloignées, non moins que par une recherche personnelle, Mallarmé a pu approcher toute la richesse des mythologies anciennes, telles que les lui offraient la science et la curiosité de son époque. Néanmoins, on découvre dans son œuvre non une présentation de cette diversité, mais plutôt un effort de synthèse et d'abstraction qu'il mène parallèlement à ses préoccupations linguistiques visant à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »⁶⁶¹.

Les modifications des images mythiques opérées dans les versions remaniées d'*Hérodiade* et du *Faune* correspondent à une tendance générale dans sa création poétique où l'évanouissement de l'image dans la condensation et l'abstraction donne une plus grande part à la suggestion et au mystère. Le recours aux périphrases, métonymies, synecdoques dispense de la nécessité de « nommer », accentue la charge symbolique de la figure centrale, confère un fond mythique à une réalité vécue au moyen de motifs mythiques contenus dans l'allusion discrète. Mallarmé s'emploie ainsi à transmettre sa compréhension du monde, à formuler ses questions, à rechercher une réponse personnelle à l'aide de la figuration proposée par la figure et l'image mythiques.

Dans sa quête de la signification première, le poète réagit d'abord en philologue, lorsqu'il se penche sur l'étude des mots et des compositions complexes que recouvrent les mythes. Les études philologiques et mythologiques qui font l'actualité s'éclairent réciproquement. Elles exercent une influence profonde sur la conception de la poésie et de l'œuvre alchimique que le jeune Mallarmé cherche à créer.

Dès 1862, le poète avait envisagé la préparation d'une licence et d'un doctorat. La reprise de ce projet en 1869 reçoit un accueil enthousiaste dans sa famille. Un poème composé en novembre de cette année, « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », témoigne des occupations mythologiques du poète. En fin d'année, Mallarmé résume dans une lettre à Henri Cazalis : « Retrouvant en face d'un livre toute ma pensée, je m'étais initié à des études (de linguistique), mon refuge au cas échéant. »⁶⁶² Il mesure parfaitement l'interaction entre ses études et sa création poétique, lorsqu'il déclare dans

⁶⁶¹ MALLARME, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Œuvres Complètes*, édit. par Henri Mondor et G. Jean Aubry, La Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p. 70.

⁶⁶² MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 31 décembre 1869, *Documents VI, op. cit.*, p. 431.

la suite de cette lettre :

« l'étude n'est que l'humble servante de l'Imagination, elle collabore indirectement à mon conte interrompu ; et si j'en ai la force, me laisse entrevoir les résultats possibles de la Licence et du Doctorat. »⁶⁶³

Et pour finir, Mallarmé demande à son ami médecin des renseignements sur un livre de physiologie de Thomas Huxley en rapport avec son projet, puis, en avril 1870, l'envoi d'ouvrages de physique et de chimie, en mai des livres de mathématiques.

Ces recherches pluridisciplinaires traduisent l'effort de sortir d'une crise existentielle qui avait profondément miné Mallarmé jusqu'à le réduire momentanément au silence. A l'égyptologue Eugène Lefébure, lui aussi un ami de longue date, le poète rend compte du calendrier de ses recherches et de leur contenu :

« Enfin ce qu'il me reste c'est un peu d'allemand, avec lequel je dois à Pâques commencer l'étude d'une Grammaire comparée (non traduite) des langues indo-germaniques, je veux dire du sanscrit, du grec et du latin, cela pour deux ans après lesquels la licence ; puis alors je commencerai une étude plus extérieure du Zend. Enfin, la thèse [...]. »⁶⁶⁴

Dans la suite de cette lettre, Mallarmé oppose à l'étude aride et abstraite l'image poétique comme un objet de jouissance, car elle offre des « mirages »⁶⁶⁵ par lesquels se manifeste l'Idée⁶⁶⁶ elle-même. Si l'on tient compte de la diversité et de l'envergure que prendront les recherches du poète, la notion d'Idée recouvre une conception complexe, un ensemble vaste faisant appel à tous les domaines de la connaissance. Aussi, en janvier 1870, Eugène Lefébure répond à une question de linguistique :

« Vous voyez maintenant que toutes les écritures ont été phonétiques, c'est-à-dire prononcées, même les clefs chinoises, qui sont à la fois symboliques et phonétiques. [...] Il ne peut donc y avoir de traité spécial sur les écritures phonétiques. »⁶⁶⁷

Quelques fragments datant de ces années résument une réflexion sur le langage et son rapport à la science. Les grands traits de la conclusion à la thèse qui y sont énoncés vont bien au-delà de l'étude scientifique. L'ouverture est opérée vers une célébration de l'esprit humain et de ses extraordinaires capacités :

« Vieil esprit [et il aboutira encore en autre chose dans la thèse latine, en *divinité* de l'Intelligence (ou spiritualité de l'âme)] devenant intelligence (qui sans son germe final se fût égaré) – et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent. [...]

⁶⁶³ *Ibid.* Il s'agit du conte *Igitur*.

⁶⁶⁴ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », *Correspondance I, op. cit.*, p. 318.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Noter la majuscule.

⁶⁶⁷ « Lettre de Lefébure à Mallarmé », *ibid.*, p. 319, note 1.

La thèse latine. De divinitate. »⁶⁶⁸

Fait remarquable, Mallarmé établit ici une équivalence entre l'Intelligence⁶⁶⁹ et l'âme. L'intelligence est élevée en divinité, la seule, qui puisse permettre au poète de remonter aux origines de la notion. Le poète lui assigne la tâche de se consacrer dorénavant au « Présent ». Ce mot est écrit avec une majuscule et élevé ainsi au statut de concept.

Imaginer ce qu'aurait pu être la thèse de Mallarmé à partir de ces quelques indications sur l'orientation de ses recherches ne peut être qu'hypothèse. Sans doute, sa conception fut vaste : on y décèle une tentative encyclopédique visant à une approche universelle de l'homme centrée sur son expression par le langage, une réconciliation des sciences naturelles avec les sciences humaines appréciées comme interdépendantes, voire, en filigrane, une étude historique de l'esprit humain. A ce niveau s'interpénètrent l'influence de la philosophie de Hegel et celle de la mythologie comparée de Max Müller qui avait démontré une déviation de la signification des mots et expressions au cours des siècles.

Mallarmé est introduit à la philosophie de Hegel par ses amis Villiers de l'Isle-Adam et Eugène Lefébure, une première découverte qui débouche sur une étude sérieuse en 1866⁶⁷⁰. D'après Jean-Pierre Richard, le poète aurait lu des traductions publiées entre 1855 et 1863 (*Logique, Philosophie de la Nature, La Poétique, Système des Beaux Arts*), ainsi que *l'Introduction à la Philosophie de Hegel* de Véra et l'article « Hegel et Hégélianisme » de E. Scherer, publié en 1861 dans la *Revue des Deux Mondes*⁶⁷¹. Au-delà de la théorie sur l'évolution de l'esprit humain vers plus de conscience et de lucidité, Hegel a pu inspirer au poète français sa démarche dialectique et son goût pour la synthèse – sous la forme du symbole⁶⁷². Toutefois, c'est sur le *Discours de la Méthode* de René Descartes que Mallarmé s'appuie dans les fragments de sa thèse :

« Nous n'avons pas compris Descartes, l'étranger s'est emparé de lui : mais il a suscité les mathématiciens français.

Il faut reprendre son mouvement, étudier nos mathématiciens – et ne nous servir de l'étranger, l'Allemagne ou l'Angleterre, que comme d'une contre-épreuve : nous aidant

⁶⁶⁸ MALLARME, « Notes », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1629.

⁶⁶⁹ A noter la majuscule.

⁶⁷⁰ Cf. : « Lettre de Villiers de L'Isle-Adam à Mallarmé », *Correspondance I*, op. cit., p. 231.

⁶⁷¹ Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 232.

⁶⁷² *Ibid.* Voir aussi la thèse de Makoto OZAKI, *Hegel et Mallarmé : problèmes théoriques de l'influence*, Université de Nanterre, Paris 1969.

ainsi de ce qu'ils nous ont pris. »⁶⁷³

Pour Bertrand Marchal, la lecture du livre de Descartes au début de l'année 1869 a permis au poète de sortir de sa crise, ce à quoi feraient allusion ces mots dans la lettre adressée à Cazalis, mentionnée plus haut : « Retrouvant en face d'un livre toute ma pensée, je m'étais initié à des études (de linguistique). »⁶⁷⁴

D'autres lectures soutiennent l'étude de Mallarmé ; il en rend compte, sans pour autant les nommer, dans un autre feuillet de son projet :

« Quiconque promène un regard de curieux sur les investigations actuelles ne peut s'empêcher de l'arrêter un moment sur la tendance qui, servie par des savants d'un incontestable mérite, arrive seulement à se formuler par cette accointance de mots : la Science du Langage, [...]. »⁶⁷⁵

Bertrand Marchal y suppose l'écho des écrits de Max Müller dont *La Science du langage* et les *Nouvelles leçons sur la science du langage* furent traduits en français en 1864 et 1868. Une lettre à Lefébure, datée du 12 décembre 1871, témoigne de la connaissance de l'œuvre de Max Müller par le poète⁶⁷⁶.

Si Mallarmé n'a jamais soutenu sa thèse, ses recherches donneront le jour à deux ouvrages élaborés parallèlement : *Les Mots anglais* et *Les Dieux antiques*, publiés respectivement en 1877 et 1880. Toutefois, dès 1871 une lettre de Mallarmé le montre déjà engagé auprès de l'éditeur Lemerre et dans les préparatifs à la traduction d'un ouvrage sur la mythologie pour laquelle il cherche à obtenir les droits de l'éditeur anglais⁶⁷⁷.

Ouvrage scolaire, *Les Mots anglais*, présente un véritable traité de la langue anglaise. Remontant jusqu'aux origines de la langue, il observe sa formation et son évolution due aux apports successifs d'éléments étrangers. Le poète y distingue comme fondamental le rôle du bas-allemand et du français. Après l'examen des valeurs expressives des voyelles et des consonnes et des variations de sens qu'elles induisent, il finit par inscrire l'anglais dans l'arbre généalogique des langues aryaques ayant pour origine le sanscrit. L'introduction pose la question de la nature du langage : « Qu'est-ce

⁶⁷³ MALLARME, *Œuvres Complètes I*, édition prés. par Bertrand Marchal, La Pléiade, Gallimard, Paris 1998, p. 505.

⁶⁷⁴ Bertrand MARCHAL, « Notes », in : MALLARME, *Œuvres Complètes I*, *ibid.*, p. 1359. MALLARME, « Lettre à Cazalis », 31 décembre 1869, *Documents VI*, *op. cit.*, p. 431.

⁶⁷⁵ MALLARME, « Notes sur le langage », *Œuvres Complètes I*, édition prés. par Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 506.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 1362.

⁶⁷⁷ Bertrand MARCHAL, « Notice », *Les Dieux antiques*, in : MALLARME, *Œuvres Complètes t.II*, prés. par Bertrand Marchal, La Pléiade, Gallimard, Paris 2003, p. 1814.

que le Langage, entre les matériaux scientifiques à étudier ? »⁶⁷⁸ Pour Mallarmé, le langage a absorbé toutes les manifestations de la vie, la nature, l'homme et la science pour les rendre par les images que lui propose la perception du monde extérieur. Sous l'influence de multiples changements, il a accumulé dans les mots et les lettres les sédiments des siècles passés. Comparant le mot à un corps humain, le poète procède ici à une dissection, en vue de reconstituer l'origine, les apports successifs, ainsi que les causes des modifications. Il renouvellera cette même opération dans l'étude de la mythologie qu'il aborde ainsi en philologue et linguiste.

L'« Avant-Propos »⁶⁷⁹ aux *Dieux antiques* désigne l'ouvrage comme un manuel destiné aux écoliers⁶⁸⁰ et une « libre adaptation » d'un livre anglais de George Cox, sans autre précision. La forme du « questionnaire »⁶⁸¹ renvoie cependant au titre *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer*, publié à Londres en 1867. Lloyd James Austin y note comme principale différence des modifications de style, Mallarmé ayant remanié le texte original, il « a fondu les dialogues en des récits suivis, remplaçant les questions par des affirmations. [...] Son apport personnel semble minime. »⁶⁸² Dans le sous-titre de l'ouvrage, *Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne*, puis dans les notes à son chapitre d'introduction « Origine et développement de la mythologie », Mallarmé indique clairement avoir puisé également dans d'autres textes de l'auteur anglais, soit « Préface » et « Mythologies des nations Aryaques »⁶⁸³, texte paru à Londres en 1870 sous le titre *The Mythology of the Aryan Nations*. Par ailleurs, il précise avoir rajouté plusieurs passages de sa propre initiative et les avoir scrupuleusement identifiés⁶⁸⁴.

« Avant-Propos » aux *Dieux antiques* se réclame de la lignée des travaux d'illustres prédécesseurs en Europe et en France : « Niebuhr, Grimm, Moir, Walker, H.

⁶⁷⁸ MALLARME, *Les Mots anglais, Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean Aubry, *op. cit.*, p. 901.

⁶⁷⁹ Il est à noter que ce texte se présente sous la signature de l'éditeur, alors que l'analyse du style découvre comme auteur Mallarmé lui-même. (cf. Bertrand Marchal)

⁶⁸⁰ MALLARME, *Les Dieux antiques, Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean Aubry, p. 1160.

⁶⁸¹ *Ibid.*

Les indications suivantes sont tirées de la thèse de Pierre RENAULD, *Mythe et littérature au XIXe siècle de Ballanche à Mallarmé*, Paris 1979.

⁶⁸² Lloyd James AUSTIN, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°22, p. 172. Vu le 25 février 2014 dans *Persée* : http://www.persée.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1970_num_22_1_958

⁶⁸³ MALLARME, *Les Dieux antiques, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1163.

⁶⁸⁴ Selon François van Laere, « L'anthropologie mythologique de Mallarmé », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°27, 1975, p. 350, Mallarmé n'a cependant pas toujours respecté cet engagement (article consultable sur *Persée*).

H. Wilson, Cornwall, Kuhn, Preller, Lewis, Grote, Thirwall, à l'étranger ; et chez nous, Bréal, Baudry et Louis Ménéard ! »⁶⁸⁵ A l'exception des études de Grimm, auxquelles le poète fait référence dans *Les Mots anglais*⁶⁸⁶, aucune note n'a été retrouvée au sujet des autres auteurs. Qui plus est, le nom d'un personnage important manque dans la série évoquée, alors que Cox avait déclaré sa dette envers ce savant⁶⁸⁷. Dans l'article « Mallarmé et le Mythe », Pierre Renauld fait part de son étonnement de ne pas y voir figurer le nom de l'éminent Max Müller⁶⁸⁸ dont les travaux ont été vulgarisés par les ouvrages de George Cox choisis par Mallarmé. Les cours que Max Müller professait à Londres en 1863 – année où Mallarmé y séjournait – furent publiés dès l'année suivante, puis traduits en français et édités en France dès 1867/8 sous le titre *Nouvelles Leçons sur la Science du Langage*⁶⁸⁹.

B. Marchal a noté la reprise d'une expression forgée par Max Müller, employée par Cox, la « Tragédie de la Nature » est issue de l'*Essai sur la mythologie comparée*, paru à Paris en 1859. Par ailleurs, selon Pierre Renauld, l'influence directe de Müller semble émerger dans ce vers du poème « Don du Poème » : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ». Un abrégé des *Chips from a German Workshop*, paru dans la *Revue germanique* en 1858, contient, en effet, ce passage, où l'auteur « montre le poète primitif veillant durant la sombre nuit 'qui doit mettre au monde son fils brillant, le soleil du jour' comme le père attend la naissance de son enfant. »⁶⁹⁰

A la lecture de l'ouvrage, une première impression mène le lecteur à conclure que les passages ajoutés par Mallarmé à l'adaptation de l'auteur anglais George Cox ne constituent pas seulement de brèves interventions, mais fournissent des paragraphes, voir des chapitres entiers : « Mythologie des Aryas », « Mythes hindous, perses et norse », « L'Olympe et ses douze dieux », « Les grandes épopées aryaques », « Mythes égyptiens et assyriens », ainsi que « Notes sur la transcription des noms de la mythologie classique ». Or, les recherches de Bertrand Marchal tendent à réduire l'importance de ces ajouts : « L'Olympe et ses douze dieux » se trouvent en grande partie chez Cox, dans « Les Mythes égyptiens » seuls les deux premiers paragraphes

⁶⁸⁵ MALLARME, *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1159. Bertrand Marchal note des erreurs d'orthographe sur les noms des auteurs britanniques Muir et Welcker, ainsi que le dédoublement de Cornwall Lewis. (B. Marchal, « Notes », Mallarmé, *Œuvres Complètes II*, op. cit., p. 1816.)

⁶⁸⁶ MALLARME, *Les Mots anglais*, ibid., p. 1052.

⁶⁸⁷ B. MARCHAL, « Notes », MALLARME, *Œuvres Complètes II*, op. cit., p. 1817.

⁶⁸⁸ Pierre RENAULD, « Mallarmé et le Mythe », *RHLF*, t.73, Armand Colin, Paris janv./févr. 1975, p. 53.

⁶⁸⁹ Pierre RENAULD, *Mythe et littérature au XIXe siècle*, op. cit., p. 317.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 320.

sont de Mallarmé, contrairement à ce qui est affirmé dans le texte⁶⁹¹. De même, le choix d'accompagner le traité d'illustrations et de poésies pourrait s'inspirer d'un ouvrage de Cox, *Tales of Ancient Greece (Histoires de la Grèce antique)*⁶⁹².

A la recherche de sources sur lesquelles Mallarmé ait pu s'appuyer dans ces paragraphes supplémentaires, les contributions de ses amis ne doivent pas être sous-estimées : l'égyptologue Lefébure est un interlocuteur privilégié, de même que Henri Cazalis, familier de la philosophie d'Orient et auteur d'un *Livre sur le Néant*. En recommandant un ouvrage de René Ménard à Joris-Karl Huysmans dans une lettre du 2 juin 1886⁶⁹³, le poète attire l'attention sur une publication qui précède de peu celle des *Dieux antiques. La Mythologie dans l'Art ancien et moderne suivi d'un appendice sur les origines de la mythologie par Eugène Véron* est publié à Paris chez Delagrave en 1878 et 1880. Même s'il faut considérer la rédaction des *Dieux antiques* déjà bien avancée à cette période – Mallarmé annonce la parution prochaine dans le volume des *Mots anglais* en 1877 – il n'en reste pas moins que de nombreux passages de cet ouvrage montrent une affinité étroite avec la théorie formulée dans *Les Dieux antiques*, tout comme le choix d'une édition illustrée.

René Ménard examine les mythes du point de vue de la représentation dans les arts plastiques. Partant de la version initiale d'un mythe, il suit son évolution à travers l'histoire de l'art, d'où une illustration riche. Les livres I à IX, étudient les divinités gréco-romaines qui occupent la majeure partie du corpus, comme dans l'adaptation de Mallarmé. Le livre X est consacré aux mythologies de l'Égypte, de la Chaldée, la Phénicie, la Perse, l'Inde et la Scandinavie. Alors que l'introduction vise à démarquer l'approche des mythologues de celle des artistes, l'appendice expose une théorie de l'origine des mythes dans la figuration des phénomènes naturels qui se résume principalement au combat entre l'ombre et la lumière. Si Mallarmé ne se donne pas pour tâche d'établir une évolution historique du mythe dans les arts, il part néanmoins de principes analogues à ceux de Ménard. Toutefois, en remontant à l'origine de chaque mythe, il cherche sa source plus loin encore.

Des ressemblances étonnantes émergent de la juxtaposition des textes : les deux

⁶⁹¹ Bertrand MARCHAL, « Notes », in : MALLARME, *Œuvres Complètes*, vol. II, *op. cit.*, pp. 1817 et 1819.

⁶⁹² François VAN LAERE, « L'Anthropologie mythologique de Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, 1975, p. 347.

⁶⁹³ MALLARME, « Lettre de Mallarmé à J.-K. Huysmans », 2 juin 1886, *Correspondance III*, *op. cit.*, p. 36.

auteurs affirment la primauté de la poésie et la nécessité d'une bonne connaissance des mythologies. Dans une lettre qui tient lieu de dédicace à *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*, René Ménard cite le Directeur de l'Ecole des Beaux Arts, Eugène Guillaume :

« Une connaissance exacte de la mythologie est indispensable pour bien comprendre et pour goûter les écrivains classiques et les poètes en particulier : tout l'art des anciens est né de la poésie, il en est l'inséparable complément. »⁶⁹⁴

Chez Mallarmé, combler une lacune – « l'absence de tout traité contemporain et définitif », d'un « travail mythologique disposé comme un livre, avec lien et sur un plan d'ensemble »⁶⁹⁵ – est l'ambition des *Dieux antiques* :

« Un traité bien fait de cette science est un ouvrage que l'écolier doit garder sous la main [...] tout le temps qu'il met à connaître les chefs-d'œuvre de l'Antiquité. »⁶⁹⁶

De même chez René Ménard :

« 'Nous ne croyons pas qu'il existe un ouvrage élémentaire sur la Mythologie, conçu dans le but d'aider à l'intelligence des auteurs et de remonter à la raison et à la source de l'art.' Ce passage, Monsieur le Directeur, a été le point de départ du travail que je publie aujourd'hui et je me suis efforcé de combler la lacune que vous signaliez.»⁶⁹⁷

L'historien d'art explique l'origine de la mythologie dans l'« Introduction » à son ouvrage :

« La mythologie primitive est la langue poétique dont se servaient les anciens pour expliquer les phénomènes naturels. [...] A aucune époque de l'antiquité, les Grecs ou les Latins n'ont été fétichistes ou idolâtres. [...] On croyait néanmoins les images indispensables pour entretenir le sentiment religieux dans le peuple. »⁶⁹⁸

Et Mallarmé soutient dans l'« Avant Propos » l'importance de la représentation mythique :

« Des reproductions de l'Antique ne peuvent toutefois qu'ajouter puissamment à l'attrait de l'ouvrage : elles sont même nécessaires pour fixer un instant dans l'esprit la figure des dieux avant leur évanouissement. »⁶⁹⁹

Le poète français nomme expressément Louis Ménard, le frère de René, dans la liste des illustres auteurs qui l'ont précédé. On s'interroge dès lors, s'il y a eu confusion de prénoms, si Mallarmé a connu les travaux de René Ménard avant la publication et s'il s'en est inspiré du point de vue de la présentation (composition et illustrations) ou de

⁶⁹⁴ René MENARD, « M. Eugène GUILLAUME », *La Mythologie dans l'Art ancien et moderne*, Delagrave, Paris 1880.

⁶⁹⁵ MALLARME, *Les Dieux antiques, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1159.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 1160.

⁶⁹⁷ René MENARD, « M. Eugène GUILLAUME », *op. cit.*.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. I-II.

son contenu. Quoiqu'il en soit, cette brève confrontation des textes aura permis de mettre à jour les analogies dans les relations entre image, langage, poésie et mythe, avant d'aborder une étude plus détaillée de l'ouvrage de Mallarmé.

Ce travail d'adaptation, travail alimentaire, selon les propres dires du poète, ne peut faire oublier les modifications opérées, les ajouts insérés dans le texte même, les illustrations, ainsi que le cadre que le poète lui donnera. Ce travail de science s'ouvre et se clôt sur la poésie : une invocation des dieux par Orphée et une évocation de Pan. Il s'agit au début de l'ouvrage de quelques vers extraits d'un long poème de Théodore de Banville, « La Cithare » du recueil *Les Exilés*. Et pour clore le volume, Mallarmé a réuni sous le titre « Poèmes mythologiques modernes » un choix de poèmes inspirés par différents cycles mythologiques, créés par d'illustres représentants du Parnasse, et dont le dernier est « Pan » par Leconte de Lisle. De toute évidence, le poète tente ainsi la synthèse des arts dans ses deux expressions picturale ou plastique et poétique. Mais alors que les représentations artistiques accompagnent le texte, la poésie encadre la composition, garantissant une union des arts sous l'égide de deux figures incarnant les origines de la poésie, les poètes créateurs Orphée et Pan. Le choix de ces deux figures induit le rapport à la troisième expression artistique, l'art musical, compris comme inséparable de la création poétique. Dans les pièces sélectionnées, ces deux figures du mythe de l'antiquité grecque célèbrent l'harmonie de la nature et de l'univers et le pouvoir de la voix du poète.

Une note de Mallarmé explique l'introduction de la poésie dans ce volume par la volonté de démontrer que l'analyse des mythes par les nouvelles sciences ne s'oppose pas à la création poétique contemporaine qui continue à traiter des sujets mythologiques anciens⁷⁰⁰. L'imagination est le maître mot de ce paragraphe, elle est l'autre pouvoir de l'homme. L'ancienne division entre les concepts de *logos* et *mythos*, ou raison et imagination, s'avère ici inopérante. « Culte spirituel de la race », c'est ainsi que Mallarmé définit la mythologie ancienne, et selon lui, le devoir du poète est de lui insuffler une vie nouvelle aussi longtemps qu'un nouveau mythe ne vienne le

⁶⁹⁹ MALLARME, *Les Dieux antiques*, op.cit., p. 1160.

⁷⁰⁰ MALLARME, *Les Dieux antiques*, Elibron Classic, 2006, p. 305 : « Voilà où en est le savoir de notre temps ; mais à côté de l'étude il y a l'imagination. De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable. Si quelque esprit imbu de préjugés, pensait que les divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence, il pourra à la lecture de belles pages empruntées ici aux gloires des lettres d'aujourd'hui, reconnaître, comme un fait, que rien n'est mort de ce qui fut le culte spirituel de la

remplacer. Par cette note anodine qui pourrait passer inaperçue, le poète français affirme que le mythe n'est pas la création d'une personne, mais celle d'un peuple, voire des peuples, pour terminer sur une célébration de « notre génie littéraire ».

Toutefois, cette note de bas de page est explicitement insérée en référence à la dernière partie de l'« Appendice », à savoir le recueil de « Poèmes mythologiques modernes ». Elle ne peut être considérée comme annotation au poème intitulé « Orphée », un extrait de « Cithare », vers 105-118, qui suit immédiatement la dédicace et précède l'« Avant-Propos ». Si les « Poèmes mythologiques modernes » sont ainsi détachés du corpus – l'« Appendice » pouvant être considéré comme apportant un supplément – il n'en est pas de même pour « Orphée ». La position de cet extrait de poème en incipit est stratégique et elle doit nous interroger. Le titre n'est pas de Banville, mais ajouté par Mallarmé, et détourne de ce fait l'attention portée sur l'instrument dans l'original vers son inventeur. A y regarder de près, Orphée assimile dans cette invocation les êtres mythologiques aux éléments du cosmos – étoiles, astres, cieux, lumière, rayons – et à leurs mouvements. L'apostrophe de ce fils d'Apollon et d'une muse, poète aux pouvoirs magiques dont le chant fait bouger les objets et émeut les dieux et qui a pu pénétrer dans l'autre monde et en sortir, préfigure ici l'opération que Mallarmé appliquera aux textes mythologiques. Le poète français place son ouvrage et sa méthode sous le patronage du demi-dieu, ancêtre mythique des poètes, dont il poursuit l'héritage.

L'examen anatomique que Mallarmé fait subir au langage dans les *Mots anglais* est désigné dans l'« Avant-Propos » aux *Dieux antiques* comme finalité de l'ouvrage mythologique :

« Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels, couchers de soleil, aurores, etc. [...] »⁷⁰¹

Ces quelques lignes résument avec précision une opération que le poète considère apparentée aux procédés chimiques qu'il avait étudiés auparavant, opération qu'il appliquera à chaque figure mythique évoquée. Le mythe original, l'image originale, est à rechercher sous les couches de ses multiples transformations. Il faut remonter à cette source oubliée pour le comprendre et pour éclaircir l'histoire ancienne qu'elle

race. Magnifique et vivant prolongement qui doit se perpétuer aussi longtemps que notre génie littéraire ! »

⁷⁰¹ MALLARME, « Avant-Propos », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1159.

conditionne. Une telle approche relève d'un intérêt pour la mythologie et ses récits, pour le langage, pour l'histoire, comme pour l'anthropologie⁷⁰².

Dans le premier chapitre de son ouvrage, le poète se réfère à la mythologie hindoue en disciple de la philologie comparée, afin d'éclaircir la signification des mythologies ultérieures. Le souci linguistique lié à la méditation poétique domine le dernier chapitre. Mallarmé conçoit la formation des mythes comme une transformation qui s'est opérée au niveau du langage. La langue archaïque se présente comme une composition de mots choisis en tant que signes adéquats à la perception sensorielle, une langue au plus proche de la vie des peuples. La mythologie est le « recueil des *on-dit* par lesquels les hommes d'autrefois se contèrent tout ce qu'ils voyaient ou entendaient dans les pays où ils vécurent. »⁷⁰³ Pour Mallarmé, ces expressions sont naturellement belles, car le langage associe la nature, la beauté et la vérité. La poésie védique correspond à ce stade. C'est donc à partir d'elle qu'il retrace étymologiquement les noms des divinités grecques qui renvoient, à l'origine, aux divers aspects des phénomènes naturels. Les migrations des peuples, puis l'écoulement des siècles ont favorisé un processus d'oubli ne préservant que les formes, non les significations, avant que les mots et expressions ne deviennent l'objet de « transformations capricieuses, celles que lui font subir les fables des poètes »⁷⁰⁴.

Des tables généalogiques opèrent un classement arbitraire de ces noms, qui ont évolué au cours des siècles de l'état de noms communs à celui de noms propres. La mythologie témoigne à cet égard d'une unité fondamentale des peuples et de la poésie, une unité qui intègre passé et présent dans l'expression d'un animisme, car les peuples archaïques « s'imaginaient que toute chose était douée d'une vie pareille à la leur »⁷⁰⁵. Et le poète de conclure à la nature poétique de ces récits qui donnent vie aux choses :

« Au fond je les vois, ces pensées, les mêmes qui inspirent le langage des poètes de tous les temps et de tous les pays. Oui, maintenant comme autrefois, les poètes ne font autre chose qu'attribuer la vie à ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent autour d'eux. »⁷⁰⁶

Mallarmé marque d'entrée une compréhension large de la mythologie, lorsqu'il la définit comme un « vaste assemblage de mythes, de fables, de légendes »⁷⁰⁷. Il soutient expressément la parenté des diverses formes de récit tournés autour d'un même

⁷⁰² MALLARME, « Origine et développement », *Les Dieux antiques*, *ibid.*, p. 1167.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 1164.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 1167.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 1164.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 1168.

sujet :

« Qu'on serait étonné, menant une pareille étude au-delà des grandes épopées, et jusqu'aux légendes populaires, de trouver que non seulement ces amples récits faits pour les demeures illustres ou de vastes réunions, mais les contes de fées qui ont égayé le foyer séculaire, *ne sont jamais* 'QU'UNE DES NOMBREUSES NARRATIONS DU GRAND DRAME SOLAIRE ACCOMPLI SOUS NOS YEUX CHAQUE JOUR ET CHAQUE ANNEE'. Inconsciente à coup sûr, lors de sa composition par le poète, mais authentique. Ne nous y trompons pas : *'la guerre de Troie a été livrée en toute terre aryaque'*. »⁷⁰⁸

Cette comparaison met en évidence la parenté entre les mythes de tous les pays, entre les mythes et les contes merveilleux, entre les héros mythiques et légendaires : Roland correspond à Achille, Cendrillon à Pénélope, le conte de fée à l'épopée. Le choix des formes dépend du public destinataire et du contexte de la présentation : noblesse ou simples citoyens, cadre public ou intime. Il n'en reste pas moins qu'une hiérarchie se dessine entre l'épopée au sommet et le conte de fées à la base. Par ailleurs, les genres peuvent s'exprimer par des formes différentes. Aussi, Mallarmé relève-t-il pour l'épopée deux variantes historiquement conditionnées, recueil de chants ou long poème :

« Que l'épopée soit un recueil de chants brefs, reliés par la parenté qui existe entre des événements célèbres, c'est *l'Iliade*, œuvre multiple des aèdes, chanteurs errants. Œuvre des rhapsodes, poètes habiles et scolastiques, comme *l'Odyssée*, elle peut présenter un poème long et merveilleusement ordonné, mais qui date toutefois des temps primitifs ayant suivi la période des hymnes. »⁷⁰⁹

Quant aux légendes médiévales, elles atteignent à la forme poétique par le façonnement des auteurs.

Mallarmé utilise l'expression « l'histoire mythique » pour désigner un récit issu d'un conglomérat de formes mixtes populaires, avant qu'un remaniement poétique n'instaure un ordre et fixe un modèle. Ainsi, il définit l'histoire de Troie comme conte et la distingue de *l'Iliade*. Le « Conte de Troie » est présenté comme synonyme de l'« histoire mythique » de ses héros et se subdivise en légendes ou, selon les mots du poète : il « consiste en cette série de légendes dont l'ensemble forme l'histoire mythique de Paris, d'Hélène, d'Achille et d'Odyssée, l'Ulysse latin. »⁷¹⁰ Ces légendes revêtent le caractère d'histoires populaires disséminées. Leur aspect surnaturel est issu de l'émerveillement devant le spectacle naturel qu'elles décrivent. Dans la classification

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 1163.

⁷⁰⁸ MALLARME, « Les grandes Epopées Aryaques », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1257. (Mise en relief et italiques par Mallarmé !)

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ MALLARME, « Le conte de Troie », *ibid.*, p. 1260.

opérée par Mallarmé, les « systèmes mythiques »⁷¹¹, forment le cadre à ces créations fondamentalement semblables quant à leur origine naturelle. Quant au terme « mythe », il paraît étroitement associé au personnage mythique autour duquel s'agglomèrent, comme autour d'un centre magnétique, ces différentes légendes en couches juxta- ou superposées. A propos de Phoibos, Mallarmé va jusqu'à confondre le dieu avec son mythe, lorsqu'il écrit : « Ce mythe est un fils de Zeus et de Léo »⁷¹². Puis, distinguant le mot devenu nom propre du récit et de la figure mythiques :

« Hélios, ce mot a la même origine que le latin Sol et est un nom du soleil, le mythe se tenant vis-à-vis de Phoibos dans le même rapport que Nérée de Poséidon. Quant au personnage, on le représente vivant dans un palais d'or, [...]. »⁷¹³

En résumé, pour Mallarmé le mythe-récit est d'abord le mot ou l'expression désignant un phénomène naturel, les personnages « sont des personnifications vivantes des phénomènes naturels »⁷¹⁴. Un procédé d'anthropomorphisme crée la figure mythique qui est une « représentation ». Le mouvement cyclique de la nature anime le personnage. A l'origine du récit mythique, Mallarmé met en évidence une construction linguistique plus complexe, la phrase induit l'action héroïque, car « l'idée de cette personne est issue de phrases qui décrivaient originellement la marche du soleil dans son orbe annuel et quotidien. »⁷¹⁵

Si l'origine de la mythologie réside dans le désir d'exposer et de communiquer les phénomènes naturels, la poésie, de même que la science, proposent une découverte des réalités de ce monde dans leurs plus fines nuances :

« L'esprit et l'humour de ce conte sont forts anciens : il se trouva, si l'on veut, tout fait entre les mains des poètes grecs (mais on peut en dire autant de tout ce que l'homme a jamais inventé). Nous découvrons simplement ce qui existe : encore faut-il chercher patiemment et sincèrement. Or le charme du conte d'Hermès ressort de l'examen fait avec soin par les poètes, de l'action variable du vent. »⁷¹⁶

L'observation et l'analyse, actions de l'esprit humain, laissent une place à l'invention et à la liberté de ton (« humour ») dans l'expression des découvertes réalisées. La poésie apporte un aspect de jouissance. A l'inverse, on parvient à la vision originelle en décelant la signification sous-jacente aux mythes à l'aide de l'étymologie et de l'examen des analogies avec d'autres figures mythiques. Avec la philologie comparée,

⁷¹¹ MALLARME, « Mythes Hindous, Norses et Perses : Mythes Norses », *Les Dieux antiques, op. cit.*, p. 1176.

⁷¹² MALLARME, « Phoibos ou Phoebos Apollon », *ibid.*, p. 1202.

⁷¹³ MALLARME, « Phaeton, dieu grec et latin », *ibid.*, p. 1205.

⁷¹⁴ MALLARME, « Mythes grecs et latins ou classiques », *ibid.*, p. 1180.

⁷¹⁵ MALLARME, « Persée, mythe grec et latin », *ibid.*, p. 1232.

la mythologie comparée révèle ici tout son intérêt. Mallarmé analyse les mythes en comparatiste, les juxtaposant et les opposant à l'intérieur d'un système mythique donné, dans des contextes culturels différents et dans les mythologies étrangères au monde gréco-romain, particulièrement celles des peuples dits « aryas ». Première étape de la comparaison, le poète isole les éléments constitutifs et récurrents, autrement dit les mythèmes. Pour lui, les *Védas* constituent la « clef » à la compréhension des mythes « aryas », en tant qu'expression poétique premières d'où procèdent tous les autres, car « l'on peut suivre les légendes les plus compliquées et en retrouver la racine dans quelque phrase extraite des plus anciens de tous les poèmes, les *Védas* »⁷¹⁷.

Le caractère religieux que renferme cette première œuvre poétique n'a pas échappé à Mallarmé. Il pénètre la description du spectacle naturel et conditionne la forme ; les *Védas* sont un recueil d'hymnes :

« Le *Véda*, le recueil des hymnes, ou les *Védas*, si on parle des hymnes pris en eux-mêmes, nous offre *le plus ancien monument de notre race* : [...] un ensemble de chants religieux en honneur chez les premiers Aryas, émigrant vers l'Indus. Ce livre nous fait assister à la naissance ainsi qu'à la formation des doctrines primitives religieuses qui sont familières à notre esprit. C'est à sa lecture qu'il faut demander l'expression authentique de la mythologie hindoue, qui, de notre temps, doit comme illuminer celles des deux nations classiques. »⁷¹⁸

Première poésie et première religion se forment en une union intime à partir de l'observation des phénomènes naturels. Découvrant à l'origine de la poésie et du mythe le lien avec la sphère du sacré, Mallarmé s'interroge sur la nature de leurs rapports : « Grave question, la Mythologie est-elle la *religion* des anciens ? »⁷¹⁹ Sa réponse se veut nuancée :

« Oui, en tant qu'une religion peut ne pas fournir certaines impressions religieuses nécessaires et que seront obligés de puiser autre part ses adeptes, soit dans les maximes des poètes, des philosophes, ayant sur la vie l'influence morale et sacrée que n'a plus en principe la théogonie grecque. Il se formera, avec l'aide de la conscience humaine, de cette façon, deux courants idéals distincts : l'un situé entre la religion et la fable, est le mythologique proprement dit ; un autre celui qu'aujourd'hui nous appellerions simplement le religieux. Que tous deux se présentent sous le couvert des mêmes paroles anciennes, bien que restant totalement différents : cela est abondamment prouvé par la littérature grecque, non moins que par la littérature hindoue. »⁷²⁰

Ce texte, composé par le « Traducteur, d'après l'auteur en général »⁷²¹ est capital pour

⁷¹⁶ MALLARME, « L'Hermès grec et le Mercure latin », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1210.

⁷¹⁷ MALLARME, « Mythes Hindous ou Védiques », *ibid.*, p. 1172.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 1171. (Italiques par Mallarmé)

⁷¹⁹ MALLARME, « Origine et développement », *ibid.*, p. 1169.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Ibid.*

comprendre l'attitude du poète devant le fait religieux qui émerge des textes mythiques. Il éclaire la composition de son œuvre poétique. Selon Mallarmé, poètes et philosophes ont un rôle important à jouer pour faire naître le sentiment religieux, ils apportent « certaines impressions religieuses nécessaires » et exercent une « influence morale et sacrée ». Puis, l'intervention de la « conscience humaine » produit le clivage entre la mythologie, qui est intermédiaire entre fiction (« fable ») et religion, et la religion qui prend la voie de l'universalité et de l'invisible – à partir d'un même texte. Le monothéisme premier perdure dans le paganisme qui lui succède, le christianisme à son tour adopte les formes cérémonielles qui lui sont léguées.

La définition de la mythologie chez Mallarmé implique la notion du sacré. Or, il attribuera ce terme dans un autre chapitre à la « divinité inscrite au fond de notre être »⁷²², comme l'apanage de l'être humain lui-même. Le sacré y rencontre la « Fable », fiction qu'il définit dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » :

« A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire, un Poème, l'Ode. »⁷²³

La « Fable » est l'histoire naturelle, cyclique de l'astre et de l'existence, au sens le plus général et le plus absolu du terme, que le poème retranscrit et transforme en la particularisant. Toutefois, force est de constater que si Mallarmé adopte le religieux et la notion de sacré, il refuse la métaphysique. Ainsi, il écrit au sujet de l'Olympe, résidence des dieux, avec une certaine ironie :

« Les poètes les plus récents transportèrent ce séjour à la quatrième voûte du ciel, celle des feux ou des astres, l'Empyrée. Mais ce lieu nouveau, qu'on imagine difficilement habitable, a le tort selon nous, de sembler presque une conception métaphysique : le premier étant absolument poétique, comme il convient en pareil sujet. »⁷²⁴

Et le poète cite les *Védas* affirmant avant Feuerbach⁷²⁵ : « Les ancêtres ont façonné les formes des dieux comme l'ouvrier façonne le fer. »⁷²⁶

L'adaptation opérée par Mallarmé refuse la foi qui émane du texte du Révérend Cox et altère ainsi la perspective originale tournée vers une affirmation de la théologie

⁷²² MALLARME, « Le Zeus grec et le Jupiter latin », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1185.

⁷²³ MALLARME, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 544-545.

⁷²⁴ MALLARME, « L'Olympe et ses douze dieux », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1182.

⁷²⁵ Ludwig FEUERBACH, *L'Essence du christianisme*, Leipzig, 1841.

⁷²⁶ MALLARME, « Mythes Hindous et Védiques », *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1171.

chrétienne. On a parlé, à juste titre, d'escamotage du nom de Dieu⁷²⁷, transformé en divinité⁷²⁸. En lieu et place du Dieu chrétien, le religieux mallarméen célèbre la spiritualité humaine et le pouvoir démiurgique du poète. Toute figuration est une représentation qui renvoie à son auteur, l'homme, et à sa vision du monde. Si le poète ressent comme un plaisir la redécouverte du sens originel, la narration du spectacle naturel, derrière le nom mythique, il n'y admire pas uniquement la beauté du spectacle qu'offrent la nature et les astres, mais relève, par analogie, une caractéristique de l'esprit, comme ici la sagesse pour la déesse Athéna⁷²⁹.

La sauvegarde du nom mythique peut même revêtir un intérêt certain pour le poète. Ceux qui ne sont pas intégrés à la langue française produisent « cette séduction presque barbare que prennent les appellations de dieux ou de héros rendues à leur idiome originel »⁷³⁰, ils amènent « le lointain des parlers exotiques »⁷³¹, ils « gardent le charme de bijoux authentiques, dont un sculpteur enrichirait les marbres purs »⁷³².

En revanche : « Les noms des mythes les plus célèbres par la noblesse ou la beauté, notre langue se les est appropriés afin d'enrichir par une fréquente invocation, nos impressions quotidiennes [...] »⁷³³. Cette précision défend, contre certains puristes, l'usage de noms adaptés à la langue française. Le discours quotidien les a assimilés, ainsi que le révèlent les textes et correspondances de l'époque et les lettres de Mallarmé lui-même. Ces noms riches en références et universellement compris et utilisés dans une société éduquée caractérisent également le langage du poète qui en exalte les pouvoirs dans la création poétique. L'œuvre de Mallarmé se construit sur ces deux variantes : avec le *Faune*, il choisit les associations d'un mythe multiple et avec *Hérodias* la beauté du bijou authentique. Puis, l'œuvre poétique offre la possibilité d'associer l'analyse à l'évocation. C'est sur cette analyse du nom que va reposer le développement des deux pièces.

L'édition des *Dieux antiques* offre une tentative de synthèse des arts et de la science. Le texte, résultat d'un travail scientifique, se présente accompagné

⁷²⁷ Patrick THERIAULT, « Mallarmé traducteur : le 'sujet' obscur des *Dieux antiques* », *Doletiana*, Revista de Traducció Literatura i Arts, No 1, 2007, p. 7.

<http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Theriault.pdf> (Consulté le 30. 4. 2014)

⁷²⁸ cf. Bertrand MARCHAL, « Notes » aux *Dieux antiques*, in : MALLARME, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1814.

⁷²⁹ MALLARME, « L'Athénée grecque ou la Minerve latine », *ibid.*, p. 1195-1196.

⁷³⁰ MALLARME, « Notes sur la transcription des noms de la mythologie classique », *ibid.*, p. 1277.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*, p. 1276.

d'illustrations et de poèmes. L'ouvrage s'ouvre par une invocation d'Orphée, pour se terminer sur celle de Pan, orientant ainsi le regard vers le poète et son œuvre. A partir du travail au volume des *Dieux antiques*, la conception poétique de Mallarmé se forme en suivant l'évolution des recherches qui le mènent à une prise de conscience. Une théorie se dessine et cimente les voies que peut emprunter la littérature : celle de la « chimie intellectuelle » reprend les mythes anciens pour en découvrir le sens originel, naturel et spirituel à la fois ; celle de la création d'une œuvre mythique procède à partir des réalités de l'homme et selon sa vision actuelle. Cette création nouvelle ne pourra reprendre les figures ou images anciennes, telles que conditionnées par une époque du passé, elle s'exprimera avec des images de la modernité. Elle sera plus abstraite, car dépouillée, conformément à la lucidité acquise par le poète moderne et par opposition au poète de l'antiquité classique qui donnait forme à des histoires dont il ignorait le fond.

Suivant une troisième voie, le poète intègre l'image mythique dans son œuvre par le biais du nom mythique ou de sa suggestion. Figures et images du mythe continuent ainsi à émerger dans les poésies de la maturité en une interpénétration de symboles personnels et traditionnels.

Une quatrième voie dans la création mallarméenne se rapporte au désir d'adapter à la langue française et de faire connaître la beauté d'œuvres littéraires qui retranscrivent mythes ou contes, ou qui les racontent. Ainsi, le poète exhume et publie en 1876 la version originale française de *Vathek* de William Beckford, accompagné d'une importante « Préface »⁷³⁴. Vers 1874, il traduit « Mariana » et « Godiva » de Tennyson⁷³⁵, en 1880, *L'étoile des Fées* de W. C. Elphinston Hope et en 1893, il réécrit les *Contes indiens* de Mary Summers. Qu'il s'agisse d'œuvres exécutées sur commande, comme les deux dernières publications, ou de compositions à titre personnel, par la nature des sujets toutes correspondent aux inclinations du poète et témoignent d'un investissement considérable de sa part⁷³⁶.

Autre témoignage de son goût pour la création mythique, Mallarmé publie, en 1876, une critique enthousiaste d'*Erechtheus*, tragédie de style eschyléen de A. C.

⁷³³ *Ibid.*, p. 1277.

⁷³⁴ Carl BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé I*, op. cit., p. 34.

⁷³⁵ Carl BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé II*, op. cit., p. 13.

⁷³⁶ Dans sa thèse sur *L'Édition des Contes indiens de Mallarmé*, Paris 1962, Claude CUENOT a mis en évidence la valeur considérable du remaniement mallarméen pour le texte de Mary Summers.

Swinburne⁷³⁷. En 1885, il renoue avec une vieille préoccupation, lorsqu'il compose « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », en 1886 et 1896 c'est au tour de Hamlet, figure mythique qui réapparaît constamment sous sa plume depuis sa jeunesse, de fournir le sujet à deux études critiques : « Hamlet » et « Hamlet et Fortinbras ». En 1897, une représentation théâtrale fournit le prétexte de « La fausse entrée des sorcières dans *Macbeth* ».

En 1892, il saisit l'occasion de reprendre un extrait de la « Symphonie littéraire »⁷³⁸, une de ses premières proses, pour rendre hommage à Théodore de Banville dans une évocation antique qui célèbre le poète comme un dieu⁷³⁹. L'image et la figure mythiques se prêtent ici à la création d'une hagiographie qui auréole le poète contemporain.

Eminemment complexes, retravaillés de multiples fois, *Hérodiade* et le *Faune* ont suivi d'abord la première voie, creusant le mythe jusqu'aux tréfonds de ses possibilités expressives, pour découvrir autour du noyau initial la multiplicité de couches apportées par différentes traditions et par le poète lui-même. Durant leurs remaniements, Mallarmé a resserré par un travail de synthèse les liens de ces mythes avec d'autres mythes. Au travers de l'image synthétique et celle, simple, de l'expression originale naturelle, ces deux pièces conduisent à l'autre versant de la poésie mallarméenne : la création d'une œuvre mythique moderne.

C'est au cours des années 1880 que Mallarmé conceptualise une théorie du mythe moderne. Une lettre à Léo d'Orfer livre une définition de la poésie et de sa place dans le monde moderne qui révèle une ambition mythique certaine :

« La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. »⁷⁴⁰

Exploration et révélation du mystère de la vie par une poésie investie d'une fonction explicative, retour aux sources expressives du langage – signe indiciel –, justification et instauration du rôle social du poète résument pour Mallarmé l'exigence que lui oppose la poésie et qu'il se propose d'assumer. Les articles, « Richard Wagner. Rêverie d'un

⁷³⁷ H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY, « Notes et Variantes », in : MALLARME, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1620.

⁷³⁸ MALLARME, « Symphonie littéraire », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 261-265. « Symphonie littéraire » parut le 1^{er} février 1865 dans *L'Artiste*. Mallarmé y célèbre Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Théodore de Banville.

⁷³⁹ MALLARME, « Théodore de Banville », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 520.

⁷⁴⁰ MALLARME, « Lettre à Léo d'Orfer », 27 juin 1884, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 134.

poète français », « Autobiographie » et « Hamlet », sont pour lui l'occasion d'opposer son point de vue aux réalisations contemporaines et de préciser la visée mythique de l'œuvre poétique à venir. L'opéra du compositeur allemand lui inspire une admiration mêlée d'ironie :

« Voici à la rampe intronisée la Légende.

Avec une piété antérieure, un public pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d'abord, maintenant german, considère le secret, représenté, d'origines. Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l'asseoit : devant le voile mouvant la subtilité d'orchestration, à une magnificence qui décore sa genèse.

Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source. »⁷⁴¹

Mallarmé reproche à Wagner de ne pas aller assez loin, ne pas avoir tenté d'affronter l'étape ultime, c'est « à mi-côte de la montagne sainte » que le compositeur a édifié un « Temple »,

« un repos : [...] autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule, au-delà et que personne ne semble devoir atteindre. »⁷⁴²

Une certaine réserve vis-à-vis de la tentative de reconstituer le modèle antique s'était déjà glissée dans l'article sur *Erechtheus* de Swinburne, œuvre conçue à partir d'un fragment d'une tragédie d'Euripide. Tout en saluant là encore la maîtrise du poète anglais, Mallarmé exprime discrètement une objection :

« 'Nous voulons un théâtre quotidien et national (diront les bien intentionnés) et non une résurrection, même égale à la vie de l'art grec' soit : mais tant que ce théâtre ne se produit pas chez vous à l'heure qu'il est, jubilez, aux reprises du XVI^e siècle ; ou de ce qu'il y a eu de notoire auparavant, c'est l'antiquité (évoquée surtout par l'heure actuelle). Tracée avec d'impeccables lignes sur le modèle ancien, mais s'inspirant d'un souffle de maintenant, la pièce de Swinburne [...] peut devant tous ceux-là qui la lisent se jouer et les ravir [...]. »⁷⁴³

Alors que l'art contemporain peut se contenter et se réjouir de pareilles réalisations, l'ambition que Mallarmé nourrit pour l'art français se dessine tout autrement : refus de la reprise, refus de l'image léguée par le passé, mais affirmation de l'originalité de l'imagination moderne. Il convient de faire appel à ces caractéristiques bien françaises, que sont pour le poète l'imagination et l'abstraction, ainsi dans l'article « Richard Wagner » :

« Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégralité, qui est

⁷⁴¹ MALLARME, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 544.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 546.

⁷⁴³ MALLARME, « Erechtheus », *Œuvres Complètes, ibid.*, p. 703.

inventeur, à la Légende. »⁷⁴⁴

Le poète a écarté le mythe traditionnel, ici nommé « Légende », sans doute par référence à sa forme médiévale prônée par Wagner, et avec lui la constellation d'images dont il se compose. Néanmoins, son ébauche de l'œuvre à venir, loin de renoncer au mythe, en exige une expression nouvelle qui soit universelle. L'article sur Wagner devient prétexte à l'exposition de la vision mallarméenne du nouveau mythe :

« A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que vaine interprétation, vaine c'est-à-dire, un Poème, l'Ode. Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le théâtre les appelle, non : pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : quoi, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. Type, sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de site ou de paradis [...]. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part [...] : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite l'endroit autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental ... alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la figure que Nul n'est, [...].

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel. »⁷⁴⁵

Nulle part ailleurs, Mallarmé n'a donné une apologie plus fervente du rêve mythique choyé. Ce mythe moderne émergeant dans l'anonymat populaire remplit l'ensemble des fonctions explicative, sociale, religieuse et culturelle que la tradition avait réparties sur plusieurs récits distincts. Le poète imagine célébrer ce mythe dans l'enceinte d'un théâtre ouvert, sous la forme d'une action rituelle accompagnée d'une instrumentation rythmée. L'abstraction du héros et du lieu, l'indétermination du temps sont nécessaires, afin de parvenir à l'expression de l'existence complexe résumant toutes les expériences humaines, toutes les individualités. La raréfaction des gestes soutient leur nature signifiante ; la musique y aura sa place, mais la parole dominera par le « Poème ». La « Fable », autre nom du mythe, adoptera la forme de l'« Ode », autre nom du poème, « celle inscrite sur la page des Cieux ».

Ainsi, le spectacle naturel vient représenter l'expérience spirituelle de l'homme. Le mythe mallarméen se découvre non une histoire des dieux, que *Les Dieux antiques* avaient expliqués comme des images de phénomènes naturels, mais se présente comme

⁷⁴⁴ MALLARME, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres Complètes*, *ibid.*, p. 544.

le mythe de l'Homme, de tout homme. Mallarmé découvre la célébration du héros humain dissimulée au fond de la musique wagnérienne,

« puisque cette orchestration, de qui, tout à l'heure, sortit l'évidence du dieu, ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance. »⁷⁴⁶

Dans sa lettre autobiographique à Verlaine, rédigée quelques mois plus tard, le poète confie que l'« Ode » et sa conception du « Grand Œuvre » ne font qu'un :

« [...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre architecturale et prémédité, [...] ... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul pouvoir impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode.

Voici l'aveu de mon vice : [...] je réussirai peut-être non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. »⁷⁴⁷

Par rapport à ce projet, Mallarmé qualifie toutes ses publications d'exercices effectuées en vue de parvenir à la maîtrise nécessaire. Par ailleurs, il ne croit guère à une chance pour la poésie dans « une époque d'interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler »⁷⁴⁸ et il considère donc comme sa tâche de « travailler avec mystère en vue de plus tard ou jamais »⁷⁴⁹. Dans cette lettre, Mallarmé distingue son œuvre poétique de l'œuvre théâtrale. Le Livre est ici la transformation artistique de l'Ode, qui devient synonyme de rêve, une présentation étudiée jusque dans les moindres détails et d'une ampleur telle qu'il ne pourra être réalisé par un seul auteur, ni même une seule génération. Le poète prépare l'avenir.

Le sujet du Livre, l'« explication orphique de la Terre » invoque par l'épithète la figure emblématique d'Orphée, ancêtre des poètes, son mythe et sa fonction d'initiateur aux mystères de la Grèce antique qui fut l'un des plus importants cultes religieux de l'Antiquité. Mallarmé se place ici sous la tutelle d'une figure qu'il avait déjà appelée dans l'article de jeunesse « Symphonie littéraire », où Orphée chante l'Ode, et posé en incipit aux *Dieux antiques*. C'est à une célébration de type rite cultuel que le poète

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 544-545.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 545.

⁷⁴⁷ MALLARME, « Autobiographie », *ibid.*, p. 602-603, voir également : MALLARME, « Lettre à Vittorio Pica », 1886, *Correspondance*, vol. III, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁴⁸ MALLARME, « Autobiographie », *ibid.*

songe dans « Solennité » où l'Ode future prend la forme du poème dramatique :

« J'imagine que la cause de s'assembler, dorénavant, en vue de fêtes inscrites au programme humain, [...] sera [...] l'Ode dramatisée ou coupée savamment ; ces scènes héroïques, une ode à plusieurs voix.

Oui, le culte promis à des cérémonials, songez quel il peut être, réfléchissez ! simplement l'ancien ou de tous temps [...]. »⁷⁵⁰

La cérémonie, imaginée « pour conclure un cycle de l'histoire »⁷⁵¹, se concentrera autour de la récitation de l'œuvre, sous le « ministère » du poète, qui en vient à occuper une fonction socio-culturelle éminente, remplaçant le prêtre du culte religieux.

Dans l'importante étude consacrée à Hamlet en 1886, le poète désigne en ce mythique personnage shakespearien le prototype du héros, car « l'emblématique Hamlet » est « l'imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction »⁷⁵². Mallarmé qui insiste ici sur l'origine imaginaire de Hamlet a trouvé en lui une expression du « Type », héros du drame futur désigné dans l'article sur Richard Wagner. Les qualificatifs abondent, lorsque le poète ébauche la figure de Hamlet en héros mythique : « seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe », « promeneur d'un labyrinthe de trouble et de grief », « le fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité ». Il découvre en lui une « dualité morbide », « la nostalgie de la prime sagesse inoubliée malgré les aberrations ». Hamlet est un être déchiré entre « instincts » et « éclairs de scoliaste », « fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir, mais [...] il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée »⁷⁵³. De ce portrait d'une figure complexe au destin tragique, on voit émerger la problématique de toute vie humaine, aperçue comme une dichotomie entre rêve et réalité terrestre par le poète, qui y retrouve un double de lui-même : Hamlet représente pour Mallarmé « l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur » et son drame est universel au point qu'il « n'est point d'autre sujet »⁷⁵⁴.

Hamlet est contradictoire, multiple et abstrait. On ne peut résumer sa complexité en une interprétation facile, il reste un personnage inquiétant et insaisissable, un « beau démon »⁷⁵⁵ :

⁷⁴⁹ MALLARME, « Autobiographie », *Œuvres Complètes*, *ibid.*.

⁷⁵⁰ MALLARME, « Solennités », *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 335.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 336.

⁷⁵² MALLARME, « Hamlet », *Œuvres Complètes*, *ibid.*, p. 301.

⁷⁵³ MALLARME, « Solennités », *Œuvres Complètes*, *ibid.*, p. 300-302.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 302.

« Le – je ne sais quel effacement subtil et fané et d'imagerie de jadis, qui manque à des maîtres artistes aimant à respecter un fait comme il en arrive, clair, battant neuf ! lui, Hamlet, étranger à tous lieux où il poind, le leur impose à ces vivants trop en relief, par l'inquiétant ou funèbre envahissement de sa présence : [...] »⁷⁵⁶

La peinture de Goya semble représenter le mieux cette face du personnage, celle d'une traditionnelle « presque nudité sombre un peu à la Goya »⁷⁵⁷. Hamlet, « prototype »⁷⁵⁸, met en scène le héros mythique de tous les temps et de tous les lieux. Incarnation du côté tragique de la vie humaine, il est une figure dépourvue des marques d'individualité, d'époque ou de pays. Il peut ainsi fournir à Mallarmé le modèle d'un mythe moderne. La problématique, intérieure, du héros fait de la tragédie de Hamlet le sujet d'un « théâtre de notre esprit »⁷⁵⁹, un drame qui se joue sur une scène immatérielle.

Hamlet intègre l'œuvre mallarméenne. Nous le voyons apparaître discrètement derrière les visages des mythes traditionnels, comme derrière les héros mythiques qu'il crée, aussi abstraits et indéfinis qu'ils soient. Sa silhouette noire, qui se confond avec la nuit intemporelle, est dotée de ce minimum de présence encore saisissable que nécessite la figuration. Nous pensons que c'est à cette période de sa conception théâtrale (la publication des articles sur le ballet date des années 1886-1893) que Mallarmé ajoute au conte *Igitur* ces notes rapportées par le Dr. Bonniot :

« Le Drame est causé par le Mystère de ce qui suit – l'Identité (Idée)
 Soi – du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne
 Opération
 – le Héros *dégagé* – l'hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Théâtre que c'était –
 du Mystère où cet hymne était enfoui.
 Le Drame est en le mystère de l'équation suivante que théâtre est le développement du
 héros ou héros le résumé du théâtre comme Idée et hymne
 D'où théâtre = idée héros = hymne et cela forme un tout
 Drame ou Mystère rentrant l'un en l'autre aussi »⁷⁶⁰.

Le théâtre mythique selon Mallarmé met en scène le mystère de l'existence de l'homme selon la logique d'une dialectique qui débouche sur une union intime entre vie terrestre et mouvements de l'esprit. Vers 1887-1888, le poète travaille à une œuvre dont les fragments rédigés ont été rapprochés par Jacques Scherer du *Livre* projeté. A l'égal du mythe, le *Livre* n'a pas d'auteur identifiable, Mallarmé ne se désignant qu'en « opérateur »⁷⁶¹ de la composition.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ MALLARME, *Igitur, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 428-429.

⁷⁶¹ Jacques SCHERER, *Le 'Livre' de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1977, p. XVII.

Si Mallarmé aborde le mythe en philologue, selon les théories scientifiques d'un Max Müller qui dominent son époque et qui expliquent l'origine du mythe comme une maladie du langage, il en détourne le propos sur deux plans : le mythe considéré comme une création du langage rend la part belle au poète-créateur, mais en poussant la décomposition des mythes jusqu'à l'élimination de Dieu, le poète éliminera également la dimension métaphysique pour aboutir à une célébration de l'Homme, faiseur de divinités. Chez Yeats, sous des influences différentes, nous allons assister à un discours et une création qui tendent à intégrer la métaphysique dans la pensée et l'œuvre poétiques.

2. Yeats, le journaliste dans les débats de l'actualité culturelle

Depuis son adolescence, Yeats montre une aversion envers toute entreprise qui tente à détruire le mystère de la vie par l'analyse scientifique, la réduisant à ses purs aspects biologiques et physiques. Les contes bercent son enfance, puis la rencontre avec le mythe et la légende se fera simultanément avec la découverte de l'art. Les préraphaélites, amis de son père, l'introduisent aux traditions du Moyen Âge. Parmi eux, William Morris qu'il fréquente, s'est attaché à la traduction et à l'adaptation des mythes nordiques de l'*Edda*. La littérature romantique dont Yeats s'estime le continuateur a redécouvert et publié les mythologies anciennes, avant de s'attacher à une investigation philosophique et à la tentative de créer de nouveaux mythes. Yeats apprécie l'œuvre de Keats, Shelley, Coleridge, le *Faust* de Goethe, mais aussi Shakespeare et Dante. Il considère Blake comme son maître. Vient ensuite la découverte des œuvres du symbolisme français, *Hérodiade* de Mallarmé, *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, les pièces de Maeterlinck, ... Et que dire de celle du mythe irlandais encore à ses débuts, qui intéressera même les milieux théosophiques que Yeats a intégrés.

Entre 1889 et 1893, le poète œuvre d'abord en collectionneur et publie des recueils de contes irlandais : *Contes populaires et contes de fées de la paysannerie d'Irlande*, *Contes irlandais typiques*, *Contes de fées d'Irlande* sont des compilations de lectures, alors que *Le Crépuscule celtique* retranscrit les histoires entendues durant son enfance.

Poussé par un vif intérêt pour les publications scientifiques portant sur le mythe,

et notamment celles qui traitent du mythe irlandais, Yeats, en compagnie de Lady Gregory, participe activement à sa redécouverte. Ses articles journalistiques et sa prose s'attachent à discuter les œuvres de mythographes, historiens, spécialistes de mythologie comparée et psychologues nouvellement parus. Critique littéraire, il se montre très au courant des parutions et théories nouvelles, même étrangères, il prend position, condamne ou acclame. Dans « Fées, fantômes, sorcières, etc. d'Irlande », il renvoie à Thomas Keightley et dans « L'Irlande des Bardes » à Edgar Quinet.⁷⁶² L'article « The Story of Early Gaelic Literature » (L'Histoire de la première littérature gaélique) cite les noms de Douglas Hyde, auteur de l'ouvrage éponyme, d'Alfred Nutt, éditeur de contes irlandais, et des chercheurs John Rhys et H. D'Arbois de Jubainville. En 1895, il inclut la *Mythologie irlandaise* du dernier dans la « Liste des meilleurs livres irlandais »⁷⁶³. Enfin, les articles « Poésie populaire de la Grèce », 1896, et « Croyances celtiques à propos de l'âme », 1898, livrent une discussion des théories contemporaines sur la naissance de la mythologie et la place qui revient à la mythologie gaélique parmi les grands systèmes connus.

Dans « Croyances celtiques à propos de l'âme », un compte-rendu du *Voyage de Bran*, traduit et commenté par les spécialistes des traditions celtiques Alfred Nutt et Kuno Meyer, Yeats aborde la mythologie irlandaise dans l'optique de la mythologie comparée. Il expose la parenté entre les croyances et cultes grecs et irlandais, tout en exprimant leur supériorité à toute autre culture en matière de conception d'un monde surnaturel caractérisé par d'incessantes métamorphoses magiques. L'esprit de comparatiste anime le poète dans de nombreuses proses, il se penche sur toutes les mythologies, légendes et contes merveilleux : *Mahabharata*, *Upanishad* (qu'il traduira avec Shri Purohit Swami en 1936), mythes grecs, sagas nordiques, Aïnu japonais, contes russes et polonais, cycle d'Arthur, *Mabinogian*, *Niebelungen* prennent la suite des contes de Grimm et d'Andersen de son enfance. Il se réjouit de découvrir partout des ressemblances avec des traditions gaéliques ce qui constitue pour lui la preuve d'un fonds commun des peuples et correspond en outre, à l'un des principes de l'enseignement théosophique auquel il adhère. Ainsi, il évoque dans une lettre adressée en 1898 à Standish O'Grady, la parenté découverte entre un conte irlandais et un conte russe.⁷⁶⁴

⁷⁶² W. B. YEATS, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, pp. 132 et 166.

⁷⁶³ *Ibid.*, pp. 359 et 387.

⁷⁶⁴ W. B. YEATS, « Lettre à Standish O'Grady », 1898, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 310.

Yeats aborde l'origine de la mythologie dans sa critique⁷⁶⁵ des « Essais sur le folklore » par J. S. Stuart-Glennie qui accompagnent les traductions de Lucy M. – J. Garnett dans l'ouvrage *Nouvelles Recherches folkloriques, Poésie populaire grecque*, publié en 1896. La théorie de Stuart-Glennie lui semble un complément à celle d'Andrew Lang sur la mythologie comme survivance de croyances primitives et à celle de Max Müller⁷⁶⁶, évoquée plus haut. Pour Stuart-Glennie, selon Yeats, la mythologie, comme généralement toute civilisation, naît suite à un conflit qui instaure la domination d'un peuple « de race supérieure » sur un autre⁷⁶⁷. Si la théorie de l'origine conflictuelle de la culture ne lui est pas étrangère dans la mesure où il s'agit d'une idée fondamentale tirée de Blake⁷⁶⁸, Yeats reste sur ses gardes quant à la vérité scientifique du développement, ni pire ni meilleure que beaucoup d'autres qui voient le jour à cette époque. Sa critique rejette la volonté d'organiser les contes populaires en deux catégories, ceux relevant du domaine spirituel et ceux promulguant une morale :

« il est déraisonnable d'établir une distinction arbitraire entre 'contes' [angl. 'tales'] et 'histoires' [angl. 'stories'] afin de distinguer entre le folklore d'idées cosmiques et celui d'idées morales. »⁷⁶⁹

Toutefois, Yeats est attiré par ce qu'il appelle « une certaine force imaginative, [...] une certaine lucidité d'esprit cachées »⁷⁷⁰ et la reconnaissance de la supériorité de l'esprit, qui est pour lui celui de l'artiste donnant forme aux images de l'imagination. Ailleurs, il affirmera la force imaginative du peuple vaincu et l'estime particulière qu'il porte aux gens simples ayant conservé, par leur contact intime avec la nature, l'union entre les deux faces de la réalité, naturelle et spirituelle.

En revanche il appelle à distinguer entre le mythe élaboré d'une civilisation avancée et le folklore populaire. Avoir confondu ces deux expressions est le reproche qu'il fait à Alfred Nutt dans l'article « Croyances celtiques à propos de l'âme »⁷⁷¹.

Animé d'un véritable esprit scientifique – « il faut toujours [...] chercher les

⁷⁶⁵ W. B. YEATS, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 409-412.

⁷⁶⁶ Voir ci-dessus le chapitre sur Mallarmé et le mythe.

⁷⁶⁷ W. B. YEATS, « Poésie populaire grecque », trad. GDR d'Etudes Anglo-irlandaises du C.N.R.S. sous la direction de J. GENET, *Prose inédite*, d'après *Uncollected Prose*, publié par Frayne et Johnson, Université de Caen, Caen, 1989, p. 100.

On est surpris de voir adhérer un scientifique à une théorie qui fonde la différence des races et classes sociales sur des critères d'intelligence justifiant biologiquement la domination d'une minorité et ce dans le cadre d'une conception quasi-mythique des origines.

⁷⁶⁸ Cf. W. B. YEATS, « Prefaces and Dedications », *The Variorum Edition of the Poems*, éd. par Allt et Alspach, Macmillan, Londres, 1957, pp. 835 et 837.

⁷⁶⁹ W. B. YEATS, *Prose inédite*, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 100.

preuves et les exemples dans les croyances et les coutumes paysannes »⁷⁷² –, Yeats veut remonter à l'origine première de la mythologie, qui éclairerait également l'origine de l'être humain. Il mène donc ses investigations dans tous les domaines de la pensée : les sciences naturelles, l'archéologie, l'anthropologie, l'histoire de l'art, la philosophie, le mysticisme, la mythologie et le folklore, ainsi que la recherche psychique et métapsychique. Les sciences humaines se rencontrent dans une même visée : « nous cherchons la vie religieuse de jadis parmi les anciens monuments et légendes de l'Irlande »⁷⁷³, écrit-il dans « Hautes Croix d'Irlande ». Il démontre par l'exemple, comment peuvent s'éclairer mutuellement l'archéologie, la recherche des mythologies et l'étude du mysticisme, pour découvrir dans le plan d'un monastère médiéval une représentation symbolique du paradis.

Les formes de l'art (littérature et arts plastiques) sont d'abord des expressions de l'imagination humaine. En 1893, Yeats avait déjà écrit dans « Le Message du Folkloriste » : « l'imagination est Dieu dans le monde de l'art »⁷⁷⁴. Pour lui, les sources du grand poète résident dans les contes, ces histoires qui « se racontent aujourd'hui au coin du feu dans les chaumières du Donegal »⁷⁷⁵ et les grands récits mythiques ne deviennent intelligible qu'à la lumière de ces contes et des croyances populaires d'une tradition toujours vivantes⁷⁷⁶. Car les symboles poétiques trouvent leurs équivalents dans le langage simple des paysans, dont les histoires ont les mêmes sujets et qui ont seules survécu au temps :

« Les auteurs des vieux poèmes et des récits celtiques avaient de beaux symboles et de belles comparaisons qui ont disparu, mais ils racontaient les mêmes choses que les hommes et les femmes de la campagne [...]. »⁷⁷⁷

Dans les contes merveilleux de la paysannerie, fruits de leur imagination, paganisme et christianisme fusionnent en une vision cohérente faite d'images de rêves ou d'états proches du rêve. Ces images de désir d'une existence plus belle sont le reflet inversé de la réalité vécue, elles représentent un moyen d'évasion et d'espoir pour cette population pauvre :

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ W. B. YEATS, « Hautes Croix d'Irlande », 1899, *Prose inédite*, vol. I, *op. cit.*, p. 239.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ W. B. YEATS, « Les contes et poèmes de Mademoiselle Nora Hopper », 1899, *Prose inédite*, vol. 1, *ibid.*, p. 212 : « De nombreuses histoires contenues dans les anciens poèmes et romans gaéliques se comprennent beaucoup mieux, si on les lit à la lumière de ces histoires. »

⁷⁷⁷ W. B. YEATS, « Les Portes brisées de la Mort », 1898, *Prose inédite*, vol. 1, *ibid.*, p. 158.

« Le royaume mystérieux où vivent les fées [...] a été créé par l'imagination des paysans pauvres, vêtus de haillons, royaume auquel ceux-ci ont attribué tout ce qui, pour eux, représente splendeur et richesses. De même que le ciel est le lieu désiré de leurs aspirations spirituelles, le royaume des fées est depuis des siècles le refuge de leurs idéaux terrestres. »⁷⁷⁸

Le merveilleux irlandais est perçu comme une réalisation synchrétique conciliant deux aires et deux visions du monde. La richesse de ses significations ne se limite guère aux représentations d'un au-delà et Yeats refuse d'ailleurs toute interprétation allégorique comme réductrice. Pour lui, le folklore a posé les « fondements de notre pensée », dans la mesure où les hommes simples et proches de la nature « possèdent plus abondamment cette expérience sur laquelle on peut fonder une véritable philosophie »⁷⁷⁹. Le folkloriste qui découvre les récits anciens ramène alors aux yeux du monde une sagesse oubliée et révèle le bien-fondé de coutumes ayant perdu tout sens⁷⁸⁰.

Les contes transmettent une sagesse qui revient à l'essence même de la vie, hors les difficultés et complications apportées par la société moderne. Par leur intermédiaire, l'homme vivant en symbiose avec la nature, va « regarder en face l'inexorable condition humaine : le chagrin, la décrépitude et la mort »⁷⁸¹, lorsqu'il est confronté aux questions existentielles. Les contes offrent ainsi un moyen d'extérioriser et de dépasser les émotions qui régissent la vie de chacun et dont le modèle est déposé dans les traditions anciennes :

« Il n'y a ni passion, ni désir vague, ni aspiration tendre qui ne puisse trouver son type ou son symbole dans les légendes de la paysannerie ou dans les traditions des scaldes et des trouvères. »⁷⁸²

La longévité, voire la valeur éternelle de ses histoires relève de trois critères : elles « s'adressent au cœur et non à l'esprit »⁷⁸³, elles procurent une figuration aux mouvements insaisissables qui ont une emprise déterminante sur la conscience, le comportement et la perception de l'entourage chez l'homme et, enfin, elles rompent l'isolation de chaque individu par une intégration dans un univers où tous les aspects paraissent reliés.

⁷⁷⁸ W. B. YEATS, « Les Fées en Irlande », 1890, *Prose inédite*, vol. 1, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁷⁹ W. B. YEATS, « Les Croyances aux fées en Irlande », 1900, *Prose inédite*, vol. 1, *ibid.*, p. 227.

⁷⁸⁰ W. B. YEATS, « L'Evangile du Folklore », 1894, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 76 : « c'est lui qui leur a appris à aimer la sagesse et les coutumes des pauvres, les événements qui ont façonné ces coutumes et cette sagesse ainsi que les rois et les héros, à l'amour si simple, à la sincérité si sereine, qui peuplent les légendes des chaumières. »

⁷⁸¹ W. B. YEATS, « Les trois douleurs du conte », 1895, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 90.

⁷⁸² W. B. YEATS, « Le Message du Folkloriste », 1893, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 53.

⁷⁸³ W. B. YEATS, « L'Evangile du Folklore », 1894, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 76.

Le conte populaire raconte l'histoire des désirs, des joies et des tourments qui fondent la psyché humaine. Au travers de la figuration, il précise la nature des émotions, amplifie leur dimension et approfondit leur intensité jusqu'à en faire des modèles de beauté ou d'horreur, de courage ou de peur, d'abnégation ou d'avidité, d'amour ou de haine. L'image du conte, dans ses métamorphoses et son excessivité, reproduit la vie de la nature élémentaire, mais prend chez Yeats une signification particulière où les forces spirituelles de l'homme s'unissent aux forces naturelles; elle est une synthèse, « mélange de l'esprit humain avec l'esprit des éléments »⁷⁸⁴. Une analogie existe entre l'homme et la nature qui prend la forme d'une participation de l'un à l'autre. C'est pourquoi, dans le cycle mythologique, « les pouvoirs de Cuchullain sont aussi incalculables et aussi incommensurables que les forces de la nature »⁷⁸⁵.

Le poète considère que la tendance contemporaine de la recherche mythologique, qui consiste à ramener tout mythe et tout conte populaire au mythe solaire, ne représente qu'une signification possible parmi d'autres. Pour lui, le spectacle naturel n'est lui-même qu'une image incitant l'imagination à découvrir les analogies profondes entre l'homme et la nature, telles que révélées dans les rites initiatiques :

« Il se peut qu'à l'origine druides et poètes aient vu dans des récits comme ceux de Cuchullain et Fand plus qu'une histoire d'amour, car dans de nombreux pays de l'Antiquité, comme d'ailleurs de nos jours parmi quelques tribus africaines, une cérémonie simulée de la mort était le symbole de l'arrivée de l'âme au pays de la sagesse ; et, si cela est vrai, il est juste que de telles histoires nous rappellent le jour et la nuit, l'hiver et l'été, pour que les hommes puissent voir dans la nature entière le retour et l'histoire de la libération de leur âme. »⁷⁸⁶

Reflet de l'évolution cyclique de la nature, le conte est l'outil de transmutation du quotidien. De la sorte, tout artisanat, qui est transformation d'un matériau, se voit doté de forces magiques⁷⁸⁷. Le conte enveloppe de mystère le paysage naturel, l'ouvrage de l'homme, son action et son être. Il détient et transmet le mystère, à savoir la connaissance des secrets de la vie et de la mort que l'homme moderne a perdue et dont Yeats cherche patiemment à découvrir les rouages :

« je conserve toujours la croyance qu'un jour, [...] dans un lieu qui conserve les vieilles coutumes [...], je parviendrai à comprendre la manière dont ce mystère païen recèle et révèle quelque souvenir à demi oublié d'un savoir ou d'une sagesse antique. »⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ W. B. YEATS, « Bataille d'antan », 1895, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 85.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ W. B. YEATS, « Absents », 1902, *Prose inédite*, vol. I, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁸⁷ Cf. W. B. YEATS, « L'Irlande ensorcelée », 1899, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 159.

⁷⁸⁸ W. B. YEATS, « Absents », *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 208.

Le conte anime l'objet, la plante, toute forme animalière – et le mort – d'une vie spirituelle et les dote d'une capacité de transformation. S'il peut estomper les contours du corps ou alléger le poids de la matière, il est tout aussi capable de rendre visible, de cristalliser l'apparition fantomatique en un corps solide. De même, l'effacement du temps et de l'espace permet de mêler passé, présent, futur et d'abolir les contraintes géographiques.

Mais, inversement, l'histoire populaire et merveilleuse sacre l'instant et le lieu. La récurrence de certaines dates, de certains moments de la journée et la précision d'un lieu confèrent un caractère permanent à l'événement et à l'activité de forces insaisissables. L'importance du lieu-dit dans le conte répond à une préoccupation constante chez Yeats et recouvre de multiples aspects :

« Toutes ces histoires sont telles qu'elles unissent l'homme plus étroitement aux bois, aux collines et aux eaux qui l'entourent, aux oiseaux et aux animaux qui les habitent, et lui donnent des modèles et des symboles pour ces sentiments et ses passions qui ne trouvent pas leur expression adéquate dans la vie quotidienne. »⁷⁸⁹

Le conte établit le lien entre l'homme et son environnement naturel, à travers l'émotion à jamais attachée au lieu en tant que signe matériel d'une vie passée ou invisible. Il confère au lieu ses caractéristiques, pour les étoffer et les inscrire dans une tradition anhistorique comme un héritage inaltérable transmis de génération en génération. Le nom véhicule ce legs fondateur d'une identité. Par ailleurs, l'inscription dans un espace naturel défini garantit la permanence de la poésie par son lien à une réalité durable. Elle favorise la participation du lecteur et inscrit l'auteur dans les mémoires. Le paysage acquiert valeur d'image symbolique dans l'œuvre du poète :

« Heureux est le poète, comme le fut Homère, qui peut voir de sa porte des montagnes où les héros et les belles de l'ancien temps furent heureux et malheureux et des lieux paisibles que les dieux n'ont pas encore désertés. »⁷⁹⁰

En référence à Homère et au mouvement romantique, Yeats revendique l'attachement au lieu comme principe de la nouvelle poésie irlandaise :

« Nos légendes sont toujours associées à des endroits précis [...], car chaque étrange pierre ou petit bois a sa propre légende préservée par la tradition écrite ou orale. Notre mouvement romantique est né de cette tradition et nous devrions toujours, même quand nous fabriquons de nouvelles légendes sur des gens et des choses qui appartiennent à cette tradition, être attentifs aux lieux. Nous devrions faire de l'Irlande ce qu'elle et

⁷⁸⁹ W. B. YEATS, « Le Message du Folkloriste », 1893, *Prose inédite*, vol. I, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁹⁰ W. B. YEATS, « Les Tribus de Dana », 1897, *Prose inédite*, vol. I, *ibid.*, p. 112.

d'autres pays furent en d'autres temps, une terre sainte pour ses habitants. »⁷⁹¹

A cette époque, l'Irlande est à la recherche de l'identité nationale. L'enthousiasme provoqué chez le poète par l'exhumation progressive de manuscrits anciens et de traditions orales, témoins d'une civilisation ancienne, répond à cette tâche qu'il avait fait sienne, à sa quête d'identité personnelle, tout autant qu'à sa volonté de créer une œuvre poétique originale. Le poète irlandais se voit dans la situation du poète antique ; l'organisation et le façonnement poétique du matériau folklorique en une œuvre mythique constituent les plus hautes réalisations de l'art. Si le conte populaire contient le germe de l'art, il appelle le façonnement de l'artiste, et le poète mythique ancien et moderne puise dans la richesse des traditions transmises pour construire le mythe. Au tournant du siècle, Yeats prône le retour à l'anonymat de l'auteur et la reconnaissance de l'autonomie de l'œuvre qui « vit de sa propre vie »⁷⁹².

Des œuvres de l'Antiquité grecque aux sagas nordiques et au renouveau de l'opéra de Wagner, la comparaison entre l'évolution du mythe et de la littérature aboutit chez Yeats à la conception d'une histoire littéraire en trois étapes : « D'abord, la période de la poésie narrative, la période épique ou celle de la ballade ; ensuite la période dramatique ; et enfin la période de la poésie lyrique. »⁷⁹³ Liant étroitement la littérature au mythe, il présente cette évolution comme analogue à une croissance organique :

« En Grèce, la première période est représentée par Homère qui décrit les grands mouvements et événements de la race et de la nation. Il chante la gloire de la race grecque plutôt que celle d'aucun de ses membres particuliers. Après lui, Eschyle et Sophocle subdivisent ces grands mouvements et événements en caractères qui y vivaient et s'y débattaient. A cet instant, le siège de Troie ne fournit plus le sujet, car Agamemnon, Clytemnestre et Œdipe dominent la scène. Aux dramaturges succèdent les poètes lyriques, tels que nous les connaissons de l'anthologie grecque. Et à présent, ont disparu non seulement les événements raciaux, mais les grands personnages eux-mêmes, car la littérature a commencé à se concentrer sur telle ou telle émotion ou humeur, sur l'Amour ou la Haine, l'Espoir ou la Peur, qui furent pour Eschyle et Sophocle de simples aspects d'Œdipe, d'Agamemnon ou Clytemnestre [...]. »⁷⁹⁴

⁷⁹¹ W. B. YEATS, « Les contes et poèmes de Mlle Nora Hopper, 1898, *Prose inédite*, vol. I, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁹² W. B. YEATS, « Cuchulain de Muirthemme », 1902, trad. Guy Fehlmann, *Explorations*, PUL, Lille, 1981, p. 10 : « Ils mettaient en commun leurs personnages et leurs histoires et se les transmettaient de génération en génération, car aucun d'entre eux, même lorsqu'il avait ajouté tel trait ou tel incident nouveau ne songeait à revendiquer la propriété de ce qui, à l'évidence, vit de sa vie propre, joyeuse ou mélancolique. »

⁷⁹³ W. B. YEATS, « Nationality and Literature », *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 269 :

“First the period of narrative poetry, the epic or ballad period; next the dramatic period; and after that the period of lyric poetry.” (Nous traduisons.)

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 269-270 :

“In Greece the first period is represented by Homer, who describes great racial or national movements or events, and sings of the Greek race rather than of any particular member of it. After him come Aeschylus

Cet extrait d'une conférence sur « Nationalité et Littérature » de 1893 justifie historiquement les choix personnels du poète. L'histoire d'un peuple, d'une nation, et sa littérature s'avèrent interdépendantes. Selon la théorie de Yeats, toute civilisation parcourt les mêmes étapes, de même pour l'œuvre poétique. Toutefois, dans l'œuvre du poète irlandais, les trois étapes apparaissent simultanément. Il s'en justifie :

« La forme dramatique et les formes de la ballade et de l'épopée existent toujours, bien sûr, mais de la même façon que la forme lyrique existait à l'âge du drame et de l'épopée, et toute leur charge est lyrique. »⁷⁹⁵

En cohérence avec l'art symboliste qui domine l'art à cette époque et caractérise l'œuvre de Yeats, tous les genres s'imprègnent de lyrisme.

Le choix de la matière traditionnelle et légendaire de l'Irlande s'impose naturellement au poète par la conjoncture particulière de son pays qui, selon la théorie défendue par Yeats, se situe en tout début de chaîne :

« Notre poésie est encore principalement une poésie du peuple, car elle traite toujours des contes et pensées du peuple. [...] Regardez notre littérature et vous verrez que nous sommes toujours dans notre période épique, dans celle des ballades. Tout ce qu'il y a de plus grand dans cette littérature est fondé sur la légende, sur ces contes qui n'ont été créés par aucun homme, mais par la nation elle-même [...]. »⁷⁹⁶

Remarquons en passant qu'ici comme ailleurs, le poète utilise conte populaire et légende comme des synonymes. Yeats souligne l'enracinement de la littérature irlandaise dans un fonds de traditions locales et nationales, car « le peuple comprend mieux un caractère ou un événement, s'il est incorporé dans la vie qu'ils comprennent et situé dans un paysage connu »⁷⁹⁷. Par conséquent, le poète vise un public populaire lorsqu'il édite des recueils de contes, des traductions de poèmes mythologiques, des

[sic] and Sophocles, who subdivide these great movements and events into the characters who lived and wrought in them. The Siege of Troy is now no longer the theme, for Agamemnon and Clytemnestra and Oedipus dominate the stage. After the dramatists come the lyric poets, who are known to us through the Greek anthology. And now not only have the racial events disappeared, but the great personages themselves, for literature has begun to create itself about this or that emotion or mood, about the Love or Hatred, the Hope or Fear which were for Aeschylus [sic] and Sophocles merely parts of Oedipus or Agamemnon or Clytemnestra, [...].”(Nous traduisons.)

⁷⁹⁵ W. B. YEATS, "Nationality and Literature", *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 271 :

"The dramatic form, and the ballad and epic forms exist still, of course, but they do so as the lyric form existed in the age of drama and of epic, and their whole burden is lyrical." (Nous traduisons.)

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 273 :

"Our poetry is still a poetry of the people in the main, for it still deals with the tales and thoughts of the people. [...] Look at our literature and you will see that we are still in our epic or ballad period. All that is greatest in that literature is based upon legend – upon those tales which are made by no one man, but by the nation itself [...].” (Nous traduisons.)

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 272 :

"[...] because people understand character and incident best when embodied in life they understand and set amid a scenery they know [...].” (Nous traduisons.)

collections de récits et traditions surnaturels, ainsi que ses premiers drames. Il condamne néanmoins le repli, l'isolationnisme, et prône l'ouverture vers l'étranger, au motif que les littératures des vieux pays européens apportent l'expérience nécessaire d'un façonnement artistique indispensable à toute grande littérature. Une patiente étude des œuvres étrangères s'impose, non à des fins d'imitation, mais pour l'apprentissage des styles et des rythmes⁷⁹⁸, car il est convaincu que l'inspiration ne vient qu'après l'acquisition de la maîtrise formelle. Cet apprentissage sera donc inscrit au programme du nouveau mouvement poétique qui se forme autour des traditions autochtones en Irlande. Les poètes « pourront apporter une beauté nouvelle à leurs légendes en y appliquant leur expérience des littératures d'autres pays »⁷⁹⁹.

Pour soutenir la thèse que tout grand art prend racine dans les traditions populaires, Yeats invoque les noms d'illustres poètes du passé : Homère, Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Dante, Goethe et Keats relèvent tous d'une même catégorie, les « folkloristes aux voix musicales »⁸⁰⁰. Dès 1886, il classe les grandes œuvres mythiques et légendaires en sept domaines, selon une conception comparable à la théorie contemporaine de l'évolution des langues indo-européennes, mais ici enveloppée d'allusions symboliques et mythologiques⁸⁰¹ :

« Il y a sept grandes fontaines dans le jardin de l'imagination du monde. Les sept grands cycles de légendes – le cycle hindou, le cycle homérique, le cycle de Charlemagne ; le cycle espagnol autour du Cid, le cycle d'Arthur, le cycle scandinave ; et le cycle irlandais – tous différents les uns des autres comme le sont les peuples qui les créèrent. Chacun des cycles est la voix de quelque race se célébrant elle-même et embaumant à jamais ce qu'elle haïssait et ce qu'elle aimait. »⁸⁰²

Un peuple fixe des valeurs communes à travers la tradition légendaire et mythique qui perpétuent ce legs. Dans une lettre de 1893 adressée à l'éditeur du *United Ireland*, Yeats exprime la fonction sociale et pédagogique qui reviennent à la philosophie et à la

⁷⁹⁸ Cf. W. B. YEATS, « Nationality and Literature », *op. cit.*, p. 274.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 275.

“they could add a new beauty to their legends by bringing to bear upon them their experience of the literature of other countries [...]” (Nous traduisons.)

⁸⁰⁰ W. B. YEATS, « The Message of the Folklorist », 1893, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 284 :

“Homer, Aeschylus, Sophocles, Shakespeare, and even Dante, Goethe, and Keats, were little more than folklorists with musical tongues.” (Nous traduisons.)

⁸⁰¹ Le symbolisme riche en références mythiques du chiffre 7 et de la fontaine. Une allusion au poème « The Seven Fountains, an Eastern Allegory » de Sir William Jones, 1767, est également possible.

⁸⁰² W. B. YEATS, « The Poetry of Sir Samuel Ferguson », 1886, *ibid.*, p. 81 :

“In the garden of the world's imagination there are seven great fountains. The seven great cycles of legends – the Indian; the Homeric; the Charlemagnic; the Spanish, circling around the Cid; the Arthurian; the Scandinavian; and the Irish – all differing one from the other, as the peoples differed who created them. Everyone of these cycles is the voice of some race celebrating itself, embalming forever what it hated and loved.” (Nous traduisons.)

littérature pour former à des valeurs universelles ; il revendique :

« [...] éduquons notre peuple par la philosophie et la littérature, car elles enseignent qu'il y a une vérité et une beauté qui – sans être le produit de main d'homme, existent au-delà de toutes convenances, au-delà des nations ; [...]. »⁸⁰³

L'art apporte la plus belle expression d'un peuple, l'ambition de Yeats vise à asseoir l'identité irlandaise sur ses particularités et sur une tradition qui a accumulé tous les mouvements de l'intellect, de la sensibilité et de l'émotion, fondus en union intime dans l'expression mythique et légendaire. Par conséquent, il clôt une conférence sur « Les tableaux de Watts » en 1906 par cette invitation aux artistes présents :

« Que [...] des artistes reprennent cette grande tradition qui fut appelée nation – cette grande masse de pensées, d'impressions héréditaires, d'espairs héréditaires, de légendes héréditaires, de croyances, ainsi de suite, et leur donnent une expression picturale. »⁸⁰⁴

Le mythe devient véritable fondateur et révélateur d'un peuple par la synthèse des événements historiques et de l'évolution spirituelle et intellectuelle. Le concept de nation chez Yeats repose sur un lieu géographique, un paysage, associés à une histoire, des croyances, des émotions et créations communes, transmises de génération en génération. Le retour de la création artistique à la mythologie irlandaise, revendiqué par le poète, est une quête d'identité qui s'inscrit dans une double volonté d'affirmation de l'originalité nationale et d'ouverture vers des techniques et une critique internationales. Son nationalisme affirmé repose sur l'exigence de l'entière liberté de pensée et d'expression et sur le don « de la richesse du cœur »⁸⁰⁵, foyer des émotions.

La légende est magique ; celui qui la fait revivre renoue avec la magie ancienne et le pouvoir de transcender le réel. Dans un article sur « Les ballades galloises de M. Rhys », le poète salue le retour des artistes irlandais à la matière légendaire, assimilant les légendes à des pierres précieuses enchantées qui renvoient le reflet des aspirations humaines éternelles :

« Ce mouvement a incité peintres, poètes et musiciens à se tourner vers les anciennes légendes à la recherche de leurs sujets, car les légendes sont des bértyls magiques dans lesquels nous contemplons la vie, non telle qu'elle est, mais comme la part héroïque de

⁸⁰³ W. B. YEATS, «The Silenced Sister : to the editor of *United Ireland* », 30. 12. 1893, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 309.

“educate our people by philosophy and literature, for these teach there is a truth and a beauty which, not being made by hands, are above all expediencies, above all nations; [...].” (Nous traduisons.)

⁸⁰⁴ W. B. YEATS, « The Watts Pictures », 1903, *Uncollected Prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 345 :

“Let some of those who might be reached by his words, and who were artists, take up this great tradition that they called a nation that great mass of thoughts, of hereditary feelings, of hereditary hopes, of hereditary legends, beliefs, and so on, and give them pictorial expression.” (Nous traduisons.)

⁸⁰⁵ W. B. YEATS, « Samhain », 1903, trad. Caroline Mac Donogh, *Explorations*, *op. cit.*, p. 116. Voir aussi : *ibid.*, p. 109.

nous-mêmes, cette part qui désire toujours des rêves et émotions plus grands que tout autre au monde et qui aime la beauté et ne hait pas le chagrin et espère en secret en son avenir. »⁸⁰⁶

Un trait marquant des essais et articles de Yeats réside dans la tendance à employer les termes de « mythe », « légende » et « conte » comme interchangeables. Sa définition de la légende est par ailleurs très large, puisqu'il ne réserve pas cette désignation à l'histoire d'un saint chrétien, emploi trop restrictif, mais à celle d'un héros à l'aura mythique. L'image mythique primordiale est donc celle du personnage héroïque. Hormis de rares exceptions, le poète ne cherche pas à différencier les traditions. Sa quête de l'unité sous-jacente, que seule distingue l'approche originale d'un peuple et le travail de façonnement du poète, le mène à introduire des contes dans des cycles mythologiques et à mêler les traditions. Cette approche correspond, en effet, à la réalité des textes anciens que le poète découvre : aucune frontière ne sépare les contes des cycles mythologiques qui les ont intégrés. Dans les contes folkloriques, figures païennes et chrétiennes cohabitent, et les croyances s'interpénètrent pour former un ensemble harmonieux.

Au cours de la longue carrière du poète irlandais, on peut néanmoins distinguer des phases durant lesquelles il se penche plus particulièrement – mais non exclusivement – sur l'une ou l'autre forme de la tradition orale ou écrite. C'est ainsi, par exemple, qu'après la retranscription des contes populaires, le poète s'attache à la légende, tant pour sa création poétique que dramatique.

Comme Mallarmé, Yeats a éprouvé le désir de créer une grande œuvre mythique, la constitution du cycle mythique gaélique jamais achevé dans le passé. Il précise ce projet dans une lettre à Fiona MacLeod en 1897 :

« Après ces livres, j'entamerai un projet que je chéris depuis longtemps – une version poétique du grand conte épique Deirdre, Cuchulain au Gué, et la mort de Cuchulain, et Dermot et Grainia. »⁸⁰⁷

Cette lettre s'inscrit dans une époque de fort engagement. Yeats œuvre en effet à la Renaissance celtique, dont il est l'un des fondateurs. Selon la théorie de « Nationalité et

⁸⁰⁶ W. B. YEATS, « M. Rhys' Welsh Ballads », *Uncollected Prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 92 :

“This movement has made painters and poets and musicians go to old legends for their subjects, for legends are the magical beryls in which we see life, not as it is, but as the heroic part of us, the part which desires always dreams and emotions greater than any in the world, and loves beauty and does not hate sorrow, hopes in secret that it may become.” (Nous traduisons.)

⁸⁰⁷ W. B. YEATS, « Lettre à Fiona MacLeod », 1897, cité par Birgit BJERSBY, *op. cit.*, p. 57.

« After these books I start a long cherished project – a poetical version of the great Celtic epic tale Deirdre, Cuchullin at the Ford, and Cuchullin's death, and Dermot and Grainne. » (Nous traduisons.)

Littérature », cette étape correspond à la phase épique de la Grèce antique dominée par Homère. Mais Yeats regarde déjà plus loin. Au cours des années qui vont suivre, il réalise son projet en poésie et au théâtre. Après la tragédie *Deirdre des Douleurs* de son ami Synge en 1902, il publie *Deirdre* en 1907, Dermot et Dervorgilla sont en 1916 les héros de *Le Rêve des ossements*, drame qui mêle histoire mythique, mysticisme et événements contemporains. Un cycle de pièces dramatiques est consacré à Cuchulain⁸⁰⁸, dont *La Mort de Cuchulain* et un poème « Cuchulain réconforté », créés peu avant le décès de son auteur. Quant à Diarmuid et Grania, ce couple occupe la majeure partie d'un long article sur « Les Romances celtiques dans le nouveau livre de Miss Tynan », paru dans *Le Gael* en 1887, avant de fournir le sujet d'un drame, *Diarmuid et Grania*, terminé en 1901, une œuvre coécrite par Yeats et George Moore, dont le texte est fondé sur une traduction du gaélique par Lady Gregory.

Tout au long de ces années de création, l'œuvre de Yeats évolue pour assimiler les deux autres phases décrites lors de sa conférence de 1893 : celle d'Aristophane et de Sophocle dans l'effort de reconstruire un théâtre sur le modèle grec, puis celle de l'œuvre lyrique. La volonté de rattacher les figures mythiques à des émotions inscrit ses drames et poésies dans la définition de la phase lyrique incarnée par le romantisme anglais :

« Le caractère [...] devient simplement le masque de quelque état d'âme ou de quelque passion, comme dans le *Manfred* et le *Don Juan* de Byron. En d'autres termes, les poètes se mirent à écrire peu sur les hommes et femmes individuels, mais plutôt sur les grands types, grands symboles de passion et d'état d'âme, comme Alastor, Don Juan, Manfred, Ahasverus, Prométhée et Isabelle au Pot de basilic. »⁸⁰⁹

Cet élan vers l'abstraction, vers la généralisation de l'expérience la plus personnelle, reflète la conscience de l'universalité de la vie dans sa dualité corps et âme. Elle permet de dépasser l'isolement engendré par le concept d'individualité dans la participation. La figure mythique, ici mêlée à une liste de héros du mythe traditionnel et de figures éminentes de la création littéraire, est comprise comme type. Le type est la réduction d'une personnalité à des traits marquants et purs, dépouillée de son contexte anecdotique, de sa réalité immédiate. Dans cette perspective, les héros mythiques de

⁸⁰⁸ *Sur le rivage de Baile*, 1904, *Le Heaume Vert*, 1910, *Au Puits de l'Epervier*, 1917, *La Seule Jalousie d'Emer*, 1919, *La Mort de Cuchulain*, 1939.

⁸⁰⁹ W. B. YEATS, « Nationality and Literature », *op. cit.*, p. 270-271 :

“Character [...] became merely the mask for some mood or passion, as in Byron's *Manfred* and in his *Don Juan*. In other words, the poets began to write but little of individual men and women, but rather of great types, great symbols of passion and of mood, like Alastor, Manfred, Ahasuerus, Prometheus and Isabella of the Basil Pot.” (Nous traduisons.)

l'œuvre de Yeats n'adhèrent pas à une tradition précise et unique, mais développent leurs caractéristiques particulières – et ainsi leurs significations – par la combinaison de plusieurs versions d'un même mythe et/ou par l'emprunt de motifs à d'autres mythes, légendes ou contes folkloriques et leurs personnages sans noms.

Par ailleurs, le poète revendique l'allusion à l'actualité contemporaine, procédé découvert dans la littérature médiévale. A l'exemple de Wolfram von Eschenbach⁸¹⁰, de grands poètes du Moyen Âge ont discrètement introduit dans leurs poèmes épiques des indications sur leur vie personnelle ou sur l'ère dans laquelle ils vécurent, aperçus biographiques et historiques qui ne gênent en rien le caractère anonyme du récit transposé dans l'œuvre poétique. Ces effractions du temporel et de l'individuel dans l'intemporel et l'universel forment une sorte de signature de l'artiste, et fondent l'originalité de l'œuvre à sujet mythique. Par là-même, l'auteur s'identifie à ses héros, car, selon Yeats, le poète « est davantage type qu'homme, davantage passion que type. Il est Lear, Roméo, Œdipe, Tiresias »⁸¹¹. De fait, le poète se dissimule derrière une multitude de masques. Dieu, héros semi-divin, saint, barde, guerrier, visionnaire, druide, fou inspiré, personnage légendaire, héroïne, fée ou sorcière fournissent des masques pour le poète, les personnes de son entourage ou toute autre personne historique ou contemporaine. Yeats, lecteur de C. G. Jung, a adopté la théorie de la « persona », pour la transposer dans son œuvre et en faire une pierre d'angle de sa conception de l'homme et de l'univers.

Dans le chapitre « The Trembling of the Veil » (Le Tremblement du Voile) de son autobiographie, Yeats expose sa vision de l'œuvre poétique :

« Je désirais créer à nouveau un art, où le travail de l'artiste serait dissimulé comme sous les coups de ciseaux quasi-anonymes ou comme nous le rencontrons dans quelque vieille ballade écossaise ou dans quelque roman du cycle d'Arthur des XIIe et XIIIe siècles. [...] j'éprouvais grand plaisir à certaines allusions faites à la vie du chanteur que l'on découvre dans les vieux romans et ballades, et je pensais sa présence d'autant plus poignante qu'elle paraît presque perdue [...] »⁸¹².

Écrit avec la distance de la rétrospective, ceci est sans doute l'un des textes les plus

⁸¹⁰ Voir W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 150.

⁸¹¹ W. B. YEATS, « Introduction générale à mon œuvre », 1937, trad. J. Genet et E. Hellegouarc'h, *L'Herne*, op. cit., p. 93.

⁸¹² W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 150 :

« I wanted to create once more an art where the artist's handiwork would hide as under those half anonymous chisels, or as we find in some old Scots ballads, or in some twelfth – or thirteenth – century Arthurian romance. [...] for I took great pleasure in certain allusions to the singer's life one finds in old romances and ballads, and thought his presence all the more poignant because we discover it half lost [...] ». (Nous traduisons.)

importants que Yeats ait formulé sur sa conception de la création poético-mythique. Il revendique la liberté de l'artiste à s'impliquer personnellement dans la reprise du matériau traditionnel, car la perception d'une note personnelle lui paraît offrir un attrait supplémentaire. L'exigence de l'anonymat cède à la tentation d'imprimer une marque qui égale le coup de main caractéristique de l'artisan et dénote la part du génie créateur de l'homme. Parallèlement, le poète justifie l'usage d'attribuer un matériau anonyme à un auteur mythique et de l'insérer ainsi dans une lignée prestigieuse, une pratique dont il se servira. A l'inverse, il réfute l'effusion personnelle :

« La psychologie moderne et élaborée semble égoïste, pensais-je, lorsqu'elle parle à la première personne, mais non ces émotions simples qui ressemblent d'autant plus aux émotions de chacun, qu'elles sont plus puissantes, et je devais bientôt écrire nombre de poèmes dans lesquels une émotion toujours personnelle fut tissée dans le moule général du mythe et du symbole. »⁸¹³

Ainsi, Yeats associe mythe et symbole dans l'expression des mouvements de l'âme du poète. Mythe et symbole prennent le contre-pied de la réalité tangible en identifiant l'éphémère, l'invisible, l'indéfini, l'incompréhensible, l'émotionnel et le spirituel à des images matérielles et durables. L'œuvre poétique en capte le reflet :

« [...] nous voulons faire de notre œuvre un miroir, où les passions et désirs et idéaux de nos propres esprits peuvent projeter des images terribles ou belles »⁸¹⁴.

Dépersonnalisant l'émotion, mythe et symbole représentent les moyens de participation de l'individu à l'expérience universelle et l'accès à un au-delà et un ailleurs. Le mythe propose une image enracinée dans la réalité, et pourtant signe d'une transcendance. Il offre au poète l'unité d'expression recherchée. En lui, se confondent l'identité personnelle du poète et l'existence universelle de l'homme, la philosophie, le spirituel et la matière, l'histoire et la permanence. Il est de ce fait le symbole parfait.

Plus encore, ce symbole est créateur de normes fondamentales pour la vie en société. Dans ce contexte, la poésie acquiert une fonction primordiale pour l'individu dans la société et face au domaine du sacré. Par le façonnement artistique de l'intuition populaire, elle ajoute forme et beauté. En 1898, Yeats formule dans l'article « John Eglinton et l'art spirituel » un *credo* poétique qui allie sa préoccupation de la matière

⁸¹³ *Ibid.* :

« Elaborate modern psychology sounds egotistical, I thought, when it speaks in the first person, but not those simple emotions which resemble the more, the most powerful they are, everybody's emotion, and I was soon to write many poems where an always personal motion was woven into a general pattern of myth and symbol. » (Nous traduisons.)

⁸¹⁴ W. B. YEATS, « Miss Fiona MacLeod as a Poet », 1896, *Uncollected Prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 421-422 : « In France, [...] »

mythique à l'art symboliste, sous l'invocation d'une foi nouvelle :

« Je crois que le renouveau de la foi – qui est le grand mouvement de notre temps – va libérer progressivement les arts de 'leur époque' et de la vie et les laissera de plus en plus libres de se perdre dans la beauté et de s'occuper, comme toute la grande poésie du passé et la religion de tout temps, 'des croyances, mythes et rêves anciens' – la beauté amassée des âges. Je crois que tous les hommes rejetteront de plus en plus l'idée que la poésie est 'une critique de la vie' et seront de plus en plus convaincus qu'elle est une révélation de la vie cachée, et qu'ils viendront même à penser 'peinture, poésie et musique' 'les seuls moyen d'échange avec l'éternité pour l'homme sur terre'. »⁸¹⁵

L'art remplit une fonction religieuse ; il est 'révélation de la vie cachée' et l'unique médiateur entre l'homme moderne et l'au-delà. Publiée peu avant l'ouverture du Théâtre Littéraire Irlandais, cette déclaration annonce la tendance artistique des fondateurs, dont Yeats, et surtout celle de la conception dramatique que le poète entame à cette époque. Rappelant la priorité de l'art sur toute autre préoccupation, elle ouvre une perspective nouvelle à la création mythique de l'époque moderne ; cette profession de foi, parsemée de citations empruntées au poète belge Verhaeren, insère résolument la conception yeatsienne de l'art dans la lignée de la poésie symboliste d'expression française.

Un an plus tard, Yeats perçoit dans la poésie de Fiona MacLeod la réalisation d'une œuvre mythique moderne :

« Miss MacLeod a redécouvert l'art des faiseurs de mythes. Elle donne forme visible aux joies et peines et les fait paraître comme des réalités, et les hommes et les femmes comme des illusions. Ce furent des esprits comme le sien qui créèrent Aphrodite d'amour et d'écume de la mer et Prométhée de la pensée humaine et de sa ressemblance avec le jaillissement du feu. »⁸¹⁶

Loin des considérations religieuses, le poète célèbre ici le mythe comme la figuration des mouvements psychiques de l'homme dans l'œuvre de MacLeod, à l'exemple de la création mythique dans la Grèce antique. Les figurations de l'amour, mouvement de l'âme, et du génie de l'esprit humain se trouvent être les véritables essences des dieux et

⁸¹⁵ W. B. YEATS, *Uncollected Prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 131 :

"I believe that the renewal of belief – which is the great movement of our time – will more and more liberate the arts from 'their age' and from life, and leave them more and more free to lose themselves in beauty, and to busy themselves, like all the great poetry of the past and like religion of all times, 'with old faiths, myths, dreams' – the accumulated beauty of the ages.

I believe that all men will more and more reject the opinion that poetry is 'a criticism of life', and be more and more convinced that it is a revelation of a hidden life, and that they even come to think 'painting, poetry, and music' 'the only means of conversing with eternity left to man on earth'". (Nous traduisons.)

⁸¹⁶ W. B. YEATS, « The Dominion of dreams », 1899, *Uncollected Prose*, vol. II, *ibid.*, p. 165 :

Miss MacLeod has re-discovered the art of myth-makers, and gives a visible shape to joys and sorrows, and makes them seem realities and men and women illusions. It was minds like hers that created

héros mythiques. Apparemment en contradiction avec l'article précédent, les paroles du poète révèlent de fait l'exigence d'unité de pensée érigée en principe. Le mythe en tant qu'expression de la vie cachée renvoie autant à l'émotion et à la pensée, qu'au domaine spirituel. Leur union se réalise par les voies du symbolisme :

« [...] si vous libérez un personnage ou un paysage des liens, des motifs et de leurs actions, des causes et de leurs effets, de tous les liens à l'exception de ceux de votre amour, ce personnage ou ce paysage changera sous vos yeux et deviendra le symbole d'une émotion infinie, d'une émotion rendue parfaite, d'une part de l'Essence Divine. »⁸¹⁷

Yeats va plus loin encore dans l'essai « Le symbolisme en poésie ». Selon lui, le symbolisme mène à participer à une vie au-delà des sens, car « [...] si je regarde la lune et me rappelle certains de ses noms et significations antiques, je me déplace parmi des êtres divins et des choses qui se sont dépouillées de notre mortalité [...] »⁸¹⁸.

Yeats fait part dans ce même essai de sa conviction que l'œuvre du poète mythique agit sur l'histoire et la pensée. Il y décrit l'évolution d'un poème vers une action instigatrice d'événements qui transforment le monde. Le fonds émotionnel de la poésie produit sa constitution presque spontanée en poème épique, elle en vient à se détacher ainsi de son auteur pour vivre sa propre vie. Yeats renverse ici apparemment sa théorie de l'évolution de la littérature formulée sept ans plus tôt, lorsqu'il met en début de chaîne le chant lyrique. Or, il la complète de fait par la perspective d'un éternel retour, qui intègre la théorie des battements d'ailes du papillon. La poésie de la Grèce bucolique agit sur un autre temps, dans ce passage déjà cité :

« Un petit poème évoque une émotion et cette émotion en rassemble d'autres autour d'elle et se fond en elles pour créer quelque grande épopée [...]. Et je ne suis certainement jamais sûr, lorsque j'entends parler de quelque guerre, ou de quelque agitation religieuse [...] que tout cela ne soit arrivé à cause de quelque chose qu'un garçon joua sur sa flûte en Thessalie. »⁸¹⁹

Si la littérature est une expression de l'homme et de la société, alors derrière la vie de l'homme se dessine la marche de l'univers. Yeats étend le schéma de l'évolution littéraire esquissé dans « Nationalité et Littérature » à une vision cosmique :

« Le temps et l'occasion venus, je pourrai vous conduire sur le sentier battu par les pieds des voyants, et vous montrer derrière la société et la vie de l'homme l'univers des causes premières, qui, d'après les mots de mon maître William Blake, 'tombe en division' et

Aphrodite out of love and foam of the sea, and Prometheus out of human thought and its likeness to leaping fire." (Nous traduisons.)

⁸¹⁷ W. B. YEATS, « Le Symbolisme en peinture », 1898, *La Taille d'une agate et autres essais*, trad. sous la direction de J. Genet, Klincksieck, 1984, p. 167.

⁸¹⁸ W. B. YEATS, « Le Symbolisme en poésie », 1900, *La Taille d'une agate et autres essais*, *ibid.*, p.177.

⁸¹⁹ *Ibid.*

On remarquera une certaine parenté avec la théorie des constellations d'images chère à Gilbert Durand.

prédire avec lui 'sa résurrection à l'unité' ». ⁸²⁰

Le poète irlandais esquisse dans le discours de 1893 une première ébauche du mythe qu'il élaborera plus tard dans *Une Vision*. L'exposition d'une vision cyclique de l'histoire révèle définitivement l'inspiration yeatsienne comme l'expression d'une conscience mythique. C'est la théorie que James Land Jones développe dans *Le Rêve d'Adam* en s'appuyant sur l'œuvre du philosophe allemand Ernst Cassirer. Le critique examine le mythe chez Yeats comme « activité de l'esprit avec ses facteurs intrinsèques » ⁸²¹, il « est une 'forme', ou un 'mode', ou une 'structure' de la pensée » ⁸²². Selon Jones, la poésie de Yeats dérive d'un certain nombre de présomptions, un mode d'entendement proche de la poésie romantique par ces éléments d'une conscience mythique :

- l'idée d'une séparation entre l'individu et le monde, résolue en perception de l'unité de l'être,
- de la solidarité de tout ce qui est vivant fondée sur un pouvoir numineux,
- le sens des métamorphoses,
- le sens d'une réciprocité dans l'univers, visible dans les saisons, les quatre éléments, la vie et la mort,
- une double signification du temps – fusion du passé, présent, futur –, refus de la linéarité historique au profit d'une compréhension cyclique de l'éternel retour, niant la mort. ⁸²³

La concomitance de plusieurs facteurs conduit Yeats à la réconciliation des contraires en une sorte de moment épiphanique qui est l'objet de nombre de ses poèmes. ⁸²⁴

Le poète irlandais s'est exprimé à travers un nombre impressionnant d'articles, d'essais et plus tard par des émissions radiophoniques. Il n'en est pas de même pour l'Allemand Stefan George qui ne publie aucun essai ou article sous son nom, et refuse de livrer une interprétation de son œuvre. Sa parole est rare, son expression concise et les quelques textes courts – essentiellement dans la revue *Blätter für die Kunst* – que

⁸²⁰ W.B. YEATS, « Nationality and Literature », *Uncollected Prose, op. cit.*, p. 273 :

“If time and fit occasion offered, I could take you upon that path, beaten by the feet of the seers, and show you how behind human society and human life the causal universe itself ‘falling’, in the words of my Master William Blake ‘into division’, and foretell with him ‘its resurrection into unity’.” (Nous traduisons.)

⁸²¹ James Land JONES, “*Adam’s dream* “ : *mythic consciousness in Keats and Yeats*, G.A. : University of Georgia Press, Athens, 1975, p. 4 :

“myth as an activity of the mind with intrinsic factors” (Nous traduisons.)

⁸²² *Ibid.*, p. 5 :

“myth is a ‘form’ or ‘mode’ or ‘structure’ of thought.” (Nous traduisons.)

⁸²³ Cf. James Land JONES, *op. cit.*, p. 11-12.

⁸²⁴ Cf. James Land JONES, *ibid.*, p. 12.

l'on a pu lui attribuer paraissent d'autant plus précieux. Par ailleurs, les hommages qu'il écrit en prose poétique éclairent sur des tendances auxquelles il adhère et indiquent ses convictions. Sa correspondance et, avec une certaine réserve, les entretiens publiés par ses amis et disciples, peuvent fournir des appuis. Tout cela reste limité. Néanmoins, il est possible de tirer certaines conclusions sur la nature et le contenu des ouvrages dont il a autorisé la publication et qui portent le sigle de sa maison d'édition.

3. George, une parole théorique rare

L'intérêt de Stefan George pour les grands auteurs et œuvres mythiques n'est pas à démontrer ; il suffit de porter un regard sur ses choix de traduction – la *Divine Comédie* de Dante, *Hérodias* –, sur ses efforts autour de la redécouverte de Hölderlin, sur son travail sur Platon. Exhumer les trésors du passé est une tâche à laquelle le poète et son cercle vouent une attention particulière. Ainsi, l'introduction générale à l'édition de *Deutsche Dichtung (Poésie Allemande)* annonce et explique l'intention des éditeurs :

« [...] nous nous réjouissons comme d'un signe dans une époque forte et mouvementée : d'un ralliement aimant avec un attachement à la tradition, comme de cette cruauté sélective aussi qui broie sans crainte les colonnes d'autrefois, afin d'en extraire le mortier pour la construction nouvelle. »⁸²⁵

Le respect devant les créations du passé côtoie l'envie d'en réutiliser les essentiels pour une œuvre nouvelle. Aussi, le projet prévoit-il de faire suivre les trois premiers volumes, destinés respectivement aux poètes Jean Paul et Goethe, puis au siècle de Goethe, par une sélection d'œuvres du Moyen-âge et de chants populaires d'auteurs plus anciens, le plus souvent anonymes. L'évocation chez Stefan George du poète Hölderlin, auteur d'*Hyperion* et traducteur de Pindare, dévoile la conviction du poète de l'existence d'une filiation entre la Grèce antique et l'Allemagne.

En 1895, George édite un recueil en deux volumes rassemblant des traductions de poètes contemporains qui étaient déjà parues dans les *Blätter für die Kunst*. Il explique le choix de publier des traductions par la volonté de faire connaître la richesse

⁸²⁵Stefan GEORGE, « Gesamtvorrede zu Deutsche Dichtung », *Deutsche Dichtung*, (1901), Klett-Cotta, 1989, p. 5 :

„[...] sondern dass uns gleicherweise als zeichen eines starken bewegten zeitalters erfreut : der liebende anschluss mit dem gefühl für überlieferung wie auch jene wählerische grausamkeit die ohne bedenken frühere säulen zerreibt um mörtel zu gewinnen fürs neue bauwerk.“ (Nous traduisons.)

de la littérature symboliste, d'auteurs encore inconnus ou incompris en Allemagne⁸²⁶, et la sélection des textes par l'idée de ne reproduire que ce qui peut être incorporé à la poésie de son propre pays⁸²⁷. Les poésies choisies révèlent alors ses préférences ; E. L. Duthie note : « Il montre son amour d'un décor légendaire ou exotique dans le choix qu'il fait dans l'œuvre de Vielé-Griffin, Merrill et Saint Paul. »⁸²⁸ Selon Duthie, la publication de traductions dans sa revue a pour objet de « montrer à ses lecteurs que le mouvement qu'il dirige n'est pas un mouvement isolé, mais un aspect particulier de la renaissance idéaliste qui s'accomplit actuellement dans la littérature européenne »⁸²⁹.

Quelques traits d'une théorie littéraire de la création mythique paraissent en filigrane dans un texte en prose, « Effigies de poètes : Mallarmé », publié dans le numéro 5 de la première série des *Blätter für die Kunst* en août 1893. L'hommage au poète Mallarmé, « le maître », célèbre son art des sonorités et des mots comme doté d'une force magique inhérente aux traditions anciennes :

« Pensons à ces sentences et ces incantations dépourvues de sens qui d'une vertu curative indubitable se sont conservées dans le peuple et résonnent comme les appels des esprits et de dieux »⁸³⁰

Ces textes archaïques gardent le lien avec l'au-delà. Dans ses notes manuscrites, George exprime l'espoir de « retrouver les symboles éternels »⁸³¹ dans les danses, chansons, incantations et coutumes du peuple. Fasciné par le pouvoir des mots, le poète allemand évoque des souvenirs, des impressions, des associations que les poésies du maître français ont fait naître en lui, tous parsemés de citations en allemand. Elles lui rappellent les émotions éveillées par les œuvres d'auteurs byzantins, latins, égyptiens et des premiers chrétiens, et qui correspondent aux mouvements de l'âme de l'homme moderne. Il décrit comment des vers « de l'Égyptien au sang chaud chassent comme des ménades et qu'un mugissement nous remplit de volupté au-delà de ceux du vieil

⁸²⁶ *Blätter für die Kunst*, (Klein, 1892 – 1919), nouvelle édition photolithographiée, 6 vol., Helmut Küpper, Düsseldorf – München, 1968, série I, 2, p. 53.

⁸²⁷ *Blätter für die Kunst*, op. cit., III, 5, p. 131.

⁸²⁸ Enid Lowry DUTHIE, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, thèse, Honoré Champion, Paris, 1933, p. 377.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 511.

⁸³⁰ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art 1892-1919*, série 1, n° 5, août 1893, trad. Ludwig Lehnen, Les Belles Lettres, Paris, 2012, p. 18.

“Denken wir an jene sinnlosen sprüche und beschwörungen die von unbezweifelnder heilkraft im volke sich erhalten und die hallen wie rufe der geister und götter “, Stefan GEORGE, „Mallarmé“, *Werke*, vol.1, Küpper, Düsseldorf – München, 1976, p. 506.

⁸³¹ Stefan GEORGE, notes manuscrites de 1892, “Vierseitiges Blatt mit frühen Notizen Georges zur Literatur“ in : Werner SÖHNLE, *Stefan George und der Symbolismus*, Stuttgart, 1983, p. 92.

Homère ».⁸³² Au caractère obsédant, dionysiaque, illustré par ces femmes ivres accompagnatrices de Dionysos, et à la jouissance éprouvée à leur écoute correspond un langage secret qui ne s'ouvre qu'à l'initié, à la manière des mystères d'Eleusis. Néanmoins, pour George les grandes poésies mythiques de Mallarmé que sont *Hérodiade* et *Le Faune* séduisent par des « images concrètes et tangibles »⁸³³, au-delà de l'obscurité du vers. Suivent alors des descriptions qui soulignent la sensualité de ces deux figures en s'accompagnant d'extraits traduits, ainsi :

« la sauvagerie biblique d'Hérodiade qui cheveux déliés va et vient dans les salles du palais par des nuits maudites · puis contemple la nudité de son corps pâle et gris dans un miroir · parée seulement de quelques joyaux chantants. »⁸³⁴

Puis un peu plus loin :

« Ou *L'Après-midi d'un faune* rempli des senteurs de la terre des eaux estivales · des feuilles brûlantes et immobiles et d'êtres aux belles voluptés qui tirent leur force débordante du sein gonflant d'une mère universelle. »⁸³⁵

George célèbre dans la poésie de Mallarmé une œuvre qui évoque des émotions et des sensations présentes dans la figure mythique et exacerbées par l'art poétique. Le mythe parle de l'homme et la création poétique, œuvre de mystère et de perfection, conserve l'espoir en l'éternité. Aux termes de cet hommage, le poète allemand s'adresse directement au poète français en relevant une expression entendue chez Mallarmé, qui deviendra pour lui un leitmotiv : « tu laisses la croyance en ce bel éden qui seul est éternel »⁸³⁶. En 1893, l'œuvre poétique représente pour Stefan George l'unique existence survivant au temps et à l'altération, un paradis. La dernière phrase de

⁸³² Stefan GEORGE, « Mallarme », *Werke*, vol.1, Küpper, Düsseldorf – München, 1976, *ibid.* :

« wie manchmal die [...] verse des heißblütigen Ägypters die mänaden gleich jagen und brausen uns vor denen des alten Homer mit wollust erfüllt. » (Nous traduisons.)

Selon les notes de Stefan George, « l'Égyptien au sang chaud » est Nonnos de Panopolis, auteur des *Dionysiaca* dont le poète possédait une copie partielle. (cf. : Ute OELMANN, „Notizen Stefan Georges zu Literatur und Kunst“, *George-Jahrbuch*, vol. I, Niemeyer, Tübingen, 1996, p. 155; voir aussi les notes du même auteur dans : Stefan GEORGE, *Tage und Taten, Sämtliche Werke in 18 Bänden*, vol. 17, Klett-Cotta, Stuttgart, 1998, p. 117.)

⁸³³ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art 1892 – 1919*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 19.

« deutlich greifbare bilder », Stefan GEORGE, *Werke*, vol. I, *op. cit.*, p. 506.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 19.

“Die biblische wildheit der Herodias die in verrufenen nächten mit fliegendem haar in den gemächern auf und abgeht · dann in einem spiegel ihren mattbraunen nackten leib beschaut nur mit einigen singenden edelsteinen geschmückt.“ Stefan GEORGE, *Werke*, *op. cit.*, pp. 506 – 507.

⁸³⁵ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art 1892 – 1919*, *op. cit.*, p. 20.

“Oder den nachmittag des Faunen · voll vom geruche der sommererde und des sommerwassers · von heißem unbewegtem laub und von wesen mit ursprünglich schönen lüsten die sich am schwellenden busen einer altmutter ihre strotzende kraft holen.“ Stefan GEORGE, *Werke*, *op. cit.*, p. 507.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 21.

“[...] weil du [...] uns den glauben lässest an jenes schöne eden das allein ewig ist.“ Stefan GEORGE, *Werke*, *op. cit.*, p. 508.

l'hommage à Mallarmé exprime ainsi un credo à la poésie qui remplace la religion et se retourne vers le mythe.

C'est dans l'article « Über Stefan George. Eine neue Kunst » (« Stefan George. Un Art nouveau »), publié en décembre 1892 avec la signature de Karl August Klein, que Stefan George révèle son immense ambition de poète-créateur :

« Pour la première fois depuis que les anciens dieux sont morts, nous avons affaire aux révélations d'un esprit poétique originel qui a construit de ses pensées un monde pour lui-même et créé d'après un plan précis et singulier une œuvre qui se dresse achevée. »⁸³⁷

L'article, destiné à ôter les doutes sur l'originalité du poète allemand par rapport au mouvement symboliste français au milieu duquel il évolue, sera publié en traduction française dans *l'Ermitage*. Mais les propos dépassent cette affirmation légitime par l'évocation de la mort des dieux et du rôle de créateur de monde attribué au poète. La perte de la foi intervient très tôt chez George, et la poésie tend à se substituer au vide existentiel.

Un poème de jeunesse, « Teuflische Stanzen » (Stances diaboliques)⁸³⁸, affirme avec audace : « Tout dieu a toujours été une création de l'homme. »⁸³⁹ Le poète reformulera cette idée en 1920 en répondant à Edith Landmann :

« La question à savoir si Dieu est une hypothèse ou s'il existe n'est pas une question. Cela n'a aucun intérêt. Ce qui importe, c'est l'homme uniquement. Tel homme tel dieu. »⁸⁴⁰

Devant l'insistance de son interlocutrice, qui demande pourquoi les sauveurs apportant le salut terrestre ont toujours besoin d'un salut venant de l'au-delà, il ajoute que l'au-delà servirait à soutenir le message, avant de préciser : « Un génie est la concentration de forces cosmiques apportant un nouveau salut à une nouvelle misère. Qu'il reçoive cette tâche du ciel, nous n'en savons rien. »⁸⁴¹ Homme, génie, sauveur, poète qui

⁸³⁷ Karl August KLEIN (Stefan GEORGE), „Über Stefan George. Eine neue Kunst“, *Blätter für die Kunst*, série 1, n° 2, nouvelle impression, *op. cit.*, 1968, p. 48 :

„Seitdem die alten götter tot sind, haben wir es zum erstenmal mit den offenbarungen eines ursprünglichen dichterischen geistes zu thun der aus seinen gedanken eine welt für sich gebaut und nach einem ganz bestimmten eigentümlichen plan ein stehendes abgerundetes werk geschaffen.“ (Nous traduisons.)

⁸³⁸ Ce poème n'a pas été publié par George, mais par son disciple Robert BOEHRINGER.

⁸³⁹ Stefan GEORGE, „Teuflische Stanze“ in : Robert BOEHRINGER, *Mein Bild von Stefan George*, Küpper, Düsseldorf, München 1951, S. 116 : „Noch jeder Gott war menschliches geschöpfe“. (Nous traduisons.)

⁸⁴⁰ Edith LANDMANN, *Gespräche mit Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf / München, 1963, p. 103 : „Die Frage, ob Gott eine Hypothese ist oder ob er existiert, ist gar keine Frage. Das ist völlig gleichgültig. Worauf es ankommt, das ist allein der Mensch. Wie der Mensch, so sein Gott.“ (Nous traduisons.)

⁸⁴¹ Stefan GEORGE, cité par Edith LANDMANN, *op. cit.*, p.103 :

invente dieu à l'image de l'homme, voilà que la création de l'homme décrite dans la Bible se trouve renversée. L'artiste comme sauveur est le titre programmatique d'un article de Karl Wolfskehl, paru dans la quatrième série de la revue en novembre 1897.

Selon les notes prises par Edith Landmann, Stefan George s'aperçoit tôt également du syncrétisme des religions et de l'émergence de traditions païennes dans les représentations et cultes chrétiens. Ainsi, lors d'une procession, l'amalgame entre la Vierge Marie et la déesse égyptienne Isis opéré dans la représentation de la Vierge lui apparaît brutalement et produit un véritable choc⁸⁴². Si donc le poète ne croit plus en Dieu, il n'en demeure pas moins qu'il reste fermement convaincu de l'existence du divin. Cependant cette force ne vient pas d'un au-delà, car « l'homme lui-même est porteur de l'éternel et du divin »⁸⁴³ :

« Le plus difficile pour les hommes sera de croire que les puissances divines sont éternelles, mais que les dieux peuvent mourir et ne vivent que tant que l'homme porte en lui la foi vivante en leur existence et possède la force de voir en eux l'éternel. Autrement, il ne reste qu'un nom vide et quelqu'un doit revenir pour animer les éternels de vie, pour les faire ressusciter en d'autres noms et corps [...]. »⁸⁴⁴

A la manière de Mallarmé dans *Les Dieux antiques*, Stefan George évite ici d'écrire le nom de Dieu, lui préférant des adjectifs substantivés. A travers ces mots : « il ne reste qu'un nom vide », on comprend que George a repris à son compte la théorie de l'origine linguistique des mythes et des religions et la perte de la signification originelle des noms mythiques au cours des siècles. Il en déduit également la tâche qui reste à accomplir, « quelqu'un doit revenir ».

De courts textes d'introduction, des « Merksprüche » (« Formules mnémotechniques ») et certains articles des cahiers des *Blätter für die Kunst* sont la seule expression directe de sa théorie poétique que George ait destinée à la publication, et ils ne portent pas toujours sa signature. Nous avons évoqué ci-dessus l'hommage à Mallarmé, repris dans l'édition des *Œuvres complètes*. Dans le numéro 2 de la

“Ein Genius ist Zusammenballung kosmischer Kräfte, die einer neuen Not das neue Heil bringen. Ob er vom Himmel diese Aufgabe bekomme, davon wir nichts.“ (Nous traduisons.)

⁸⁴² Edith LANDMANN, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁴³ Franz SCHONAUER, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Monographien, éd. Kurt Kusenberg, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1960, p. 102 :

„Er selbst, der Mensch, ist der Träger des Ewigen und Göttlichen.“ (Nous traduisons.)

⁸⁴⁴ Stefan GEORGE, cité dans : Franz SCHONAUER, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, *ibid.*, p. 102 :

„Es wird das Schwerste für die Menschen sein, zu glauben, dass die göttlichen Mächte ewig sind, aber die Götter sterben können und nur leben, solange der Mensch den lebendigen Glauben an sie in sich trägt und Kraft hat in ihnen das Ewige zu sehen. Sonst bleibt nur ein leerer Name und es muss einer

deuxième série, en mars 1894, George explique les différences entre « l'art ancien et l'art d'aujourd'hui » :

« La plupart des artistes anciens créèrent leurs œuvres [...] à l'appui d'une opinion : d'une conception du monde. *Nous* voyons dans tout événement et dans toute époque uniquement un moyen d'excitation artistique. »⁸⁴⁵

Un peu plus loin, dans un « Conseil aux créateurs », il examine la perspective du récepteur :

« Le lecteur naïf se passionne de manière crédule pour l' « histoire » dont il attend avec impatience le dénouement · le lecteur moyen évoque et analyse les différentes figures dites « caractères ».. Le lecteur avisé cherche dans tel homme et telle femme les aspirations et les désirs · dans tel héros et tel scélérat les grandes décisions ou les replis obscurs d'une âme. »⁸⁴⁶

En 1896, le poète se voit contraint de défendre l'utilisation symbolique d'images anciennes contre ses détracteurs condamnant la « peur du réel ou une fuite dans quelque jadis plus beau » :

« Ils ont probablement été amenés à cette remarque superficielle par le fait que certains de nos artistes cherchent de temps à autre dans des lieux ou des époques reculés les symboles qui leur permettent d'exprimer une atmosphère. [...] chaque ère ou chaque esprit · en modelant les lieux ou les époques éloignés selon *sa propre* manière · les attire inversement dans l'empire de ce qui est proche personnel et d'aujourd'hui. Ce qui compte c'est la transformation artistique d'une vie – de quelle vie · cela est · dans un premier temps · sans importance. »⁸⁴⁷

Deux aspects retiennent ici l'attention : dans le premier extrait, le poète considère le monde passé ou présent comme matériau pour un façonnement artistique dans l'optique de l'art pour l'art ; il s'oppose alors à une conception de l'art au service d'une vision du

wiederkommen, der die Ewigen mit Leben erfüllt, sie in neuen Namen und Leibern erstehen lässt, [...].“ (Nous traduisons.)

⁸⁴⁵ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, op. cit., p. 26 (Le traducteur souligne d'après l'original allemand).

„Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke [...]als stütze einer meinung: einer weltanschauung – wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer erregung.“ Stefan GEORGE, *Blätter für die Kunst*, 2. Folge, *Zweites Heft*, 1894.

⁸⁴⁶ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, op. cit., p. 28.

„Der noch einfältige leser regt sich gläubig an der ‚geschichte‘ auf deren lösung er mit spannung entgegeneilt · der mittlere geht nach und spricht von verschiedenen gestalten sogenannten ‚charakteren‘ .. der einsichtige sucht in diesen männern diesen frauen die bestrebungen und begierden · in diesen helden diesen bösewichtern die grossen entscheidungen oder die dunkeln winke EINER seele.“ Stefan GEORGE, „Rat für Schaffende“, *Werke I*, op. cit., p. 529. (L'auteur souligne.)

⁸⁴⁷ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, op. cit., p. 47 (Le traducteur souligne d'après l'original).

„zu dieser oberflächlichen bemerkung wurden sie wol dadurch verleitet dass manche unserer künstler sich gelegentlich aus einer ferne und einer vergangenheit die sinnbilder zur wiedergabe ihrer stimmung holten. Wie nun gar häufig, vornehmlich in eben erscheinenden erzeugnissen, das schildern von gegenwart und wirklichkeit diesen gerade so wenig entspricht als losestes träumen, so rückt andererseits jede zeit oder jeder geist indem er ferne und vergangenheit nach eigner: nach seiner weise gestaltet ins reich des nahen persönlichen und heutigen. wesentlich ist die künstlerische umformung eines lebens – welches lebens? ist vorerst belanglos.“ (Stefan GEORGE, *Blätter für die Kunst*, 2. Folge, 1. Heft, 1896).

monde ou d'une idée. Autrement, dans les deux extraits suivants, lorsqu'il endosse le rôle du lecteur face aux figures des récits et lorsqu'il prend la défense d'un retour sur les images du passé, il explicite qu'il s'agit là de moyens permettant aux poètes et artistes l'expression de l'âme et de ses mouvements. Histoire mythique ou roman : le poète ne se prononce ni sur la nature du récit, ni sur une époque.

La position de George telle qu'elle paraît en 1903 vis-à-vis de la « matière mythologique », a été transmise par le journal intime de son jeune ami Maximilian Kronberger qui note à la date du 19 décembre ces explications fournies par le poète :

« Je ne rejette pas les matières mythologiques, ceci est le propre des naturalistes, mais je ne les trouve pas bonnes, parce qu'il est difficile de leur trouver un côté nouveau. Car lorsqu'un moderne traite une matière mythologique, celle-ci est déjà passée de l'antiquité à travers Goethe et nous arrive comme une chose rebattue. Il en est autrement, lorsqu'un artiste parvient à extraire un côté différent de la matière. Alors il peut la traiter, car en celui-là réside l'essence du poème. »⁸⁴⁸

En travaillant sur un mythe ancien, le poète moderne ne doit pas se contenter d'une reprise qui n'apporte rien de nouveau, toute la difficulté d'un tel sujet se résume dans ce défi.

D'autres prises de position et confidences entendues au cours d'entretiens privés quelques années plus tard, soigneusement consignés et rapportés par Edith Landmann⁸⁴⁹, viennent compléter les quelques textes publiés sur les convictions et les idées théoriques du poète. Ainsi, George confie à son interlocutrice en 1916, sur le ton de la plaisanterie : « Je m'enthousiasme pour les apparitions surnaturelles »⁸⁵⁰. Bien que celle-ci ait parfaitement remarqué le ton, elle ne déduit pas moins de ces paroles la croyance du poète en l'existence de formes de vie merveilleuse. Le doute est permis ; en 1919, le poète reprend la célèbre citation de Mallarmé : « l'humanité ne peut se passer d'un Eden »⁸⁵¹. George semble alors vaciller entre des attitudes contradictoires, entre un désir de croire aux manifestations d'un au-delà, d'un paradis, et la conscience rationnelle de leur nature fictive. Mais il est intimement convaincu que cette fiction répond à un besoin vital chez l'homme. Dès lors, réalité et fiction coexistent dans une

⁸⁴⁸ Maximilian KRONBERGER, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, Klett-Cotta, 1987, p. 90 :

„Ich verwerfe mythologische Stoffe nicht, das ist Sache der Naturalisten, aber ich finde sie deshalb nicht gut, weil ihnen schwer eine neue Seite abgewonnen werden kann. Denn wenn ein Moderner einen mythologischen Stoff behandelt, so ist dieser bereits von der Antike durch Goethe gegangen und kommt als abgedroschenes Ding auf uns. Etwas anderes ist, wenn es dem Künstler gelingt, dem Stoff eine andere Seite abzugewinnen; dann kann er ihn behandeln, denn darin beruht das Hauptwesen des Gedichts.“

⁸⁴⁹ Edith LANDMANN, *Gespräche mit Stefan George*, Helmut Küpper, Düsseldorf / München, 1963.

⁸⁵⁰ GEORGE en discussion avec Edith LANDMANN, *op. cit.*, p. 36 :
 “Ich schwärme für überirdische Erscheinungen.” (Nous traduisons.)

relation d'interdépendance, où se fonde l'idée d'une force d'action du mythe.

Au cours de la même discussion, le poète avait évoqué la nature mythique de la Bible affirmant que « personne ne la lirait correctement, y verrait les contradictions et la manière propre de faire luire le mythe à travers le texte »⁸⁵². Il reconnaît au mythe un pouvoir numineux qui lui est conféré par l'organisation du texte et le choix des mots, opérés par l'auteur ou les auteurs. Dans une lettre adressée au philologue Ernst Robert Curtius en cette même année 1919, George va plus loin encore ; il y souligne, en effet, le pouvoir prophétique des livres saints et leur influence sur l'histoire à long terme : « Tout ce qui est écrit dans les livres saints s'est toujours réalisé et se réalisera toujours. Il en va toujours ainsi avec les livres saints. »⁸⁵³ Il convient de considérer ces paroles dans le contexte historique comme une réaction aux années de guerre, à ses souffrances et ses deuils, à cette période difficile d'après-guerre que le poète est en train de vivre et au besoin de trouver une perspective nouvelle, un espoir eschatologique de renouveau. Or, pour George, seul le poète est à même d'assumer cette tâche, un devoir que le poète allemand a endossé depuis quelques années déjà : affirmant le pouvoir de l'écrit, il agit par l'écrit et au travers des publications du cercle.

En 1910, la maison d'édition des *Blätter für die Kunst* publie les *Jahrbücher für die geistige Bewegung* (*Annales pour le mouvement de l'esprit*), sous la direction de deux proches de George, Friedrich Wolters et Friedrich Gundolf. Cette revue qui connaîtra trois éditions entre 1910 et 1912 contient des articles programmatiques des disciples de George qui y expriment la vision du monde à laquelle adhère le cercle. Plus ambitieux encore, les « Geistbücher » (« livres de l'esprit »), monographies éditées sous le patronage du poète, sont des études scientifiques d'universitaires qui tentent d'interpréter l'histoire et ses grandes figures comme légende : Ernst Kantorowicz, Friedrich Wolters, Friedrich Gundolf, Berthold Vallentin, Ernst Bertram publient les résultats de leurs recherches sur Platon, César, Frédéric II, Napoléon, Shakespeare, Kleist, Goethe, Nietzsche,

Loin de se contenter de faire œuvre de pédagogue, d'encadrer, corriger et diriger

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 83 :

“Abends über die Bibel : dass niemand sie recht läse, die Widersprüche sähe und die eigene Art, den Mythos durchleuchten zu lassen“. (Nous traduisons.)

⁸⁵³ Stefan GEORGE, lettre publiée dans Franz SCHONAUER, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, *op. cit.*, p. 123 :

les publications des membres du cercle, le poète participe, en privé, à la discussion autour du mythe et de l'art. La composition de sa bibliothèque prouve l'intérêt persistant qu'il porte aux mythes et légendes tout au long des années. Au-delà d'un fonds d'auteurs de l'antiquité gréco-latine, on y découvre des ouvrages très variés. Notons parmi ceux-ci les traductions de la saga islandaise de Gunnlauga (1890), de *Beowulf* (1885), des drames indiens sanscrits *Sakuntala* de Kalisada (1881) et *Malati et Madhava* de Bhavabhuti (1884), de *Nala et Damayanti*, conte du *Mahabhrata* (1886), de textes hébraïques (1834), de la *Gnose* (1903), mais aussi un recueil des plus anciennes poésies allemandes par Karl Wolfskehl (1909), la *Chanson des Nibelungen*, un recueil de poésies du Moyen-âge (1879), la *Chanson de Rolland* (1890), les romans de Chrétien de Troyes. La liste se poursuit par des ouvrages scientifiques : Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie* (*Discours sur la mythologie*, 1810), Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (*Symbolisme et mythologie des peuples anciens, en particulier des Grecs*, 1810), Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht* (*Le droit maternel*, 1861), la thèse de doctorat de Karl Wolfskehl sur les légendes germaniques (1893), H. J. Gramatzki, « Indische Märchen und Fabeln. Ein Beitrag zur vergleichenden Sagenkunde » (*Contes et fables indiennes. Une contribution à la mythologie comparée*, 1902)⁸⁵⁴, Hugo Winckler, *Himmels- und Weltenbild der Babylonier als Grundlage der Weltanschauung und Mythologie aller Völker* (*L'image du ciel et du monde chez les Babyloniens en tant que fondement de la vision du monde de tous les peuples*, Leipzig 1903), G.F. Müller, *Zwischen Glauben und Wissen* (*Entre la foi et le savoir*, 1911), Ernst Kantorowicz « Mythenschau » (1930)⁸⁵⁵. Sans oublier l'éminent Ernst Cassirer, autre proche du cercle, qui publie en 1925 *Sprache und Mythos : ein Beitrag zum Problem der Götternamen* (*Langage et Mythe, à propos des noms de dieux*).

En opposition à la théorie du philologue et anthropologue Johann Jakob Bachofen, George soutient en 1929 la supériorité de l'art d'époques plus récentes par rapport à la poésie première des peuples archaïques, thèse qu'il illustre par le mythe du héros Gilgamesh. L'épopée sumérienne raconte l'évolution de l'homme-animal en être humain :

„Alles, was in den heiligen Büchern steht, ist immer eingetroffen und wird immer eintreffen. So geht es immer mit den heiligen Büchern.“ (Nous traduisons.)

⁸⁵⁴ *Die Gesellschaft*, n° 18, 1902.

⁸⁵⁵ *Historische Zeitschrift*, Oldenbourg, München und Berlin, 14. 1. 1930.

« Bachofen place la poésie issue de la vie de ces temps-là au-dessus de la poésie d'art imaginaire d'époques plus tardives et fait commencer avec l'esprit le pourrissement. Mais s'il avait connu l'épopée de Gilgamesh qui vient encore des Sumériens où l'on peut encore observer le passage de l'animal à l'homme et où l'humanisation débute par l'envoi d'une prostituée à l'animal humain, ce qui engendre chez lui la connaissance, alors Bachofen avec tous ses témoignages ultérieurs aurait dû se retirer. Chez lui existent déjà des systèmes de la mythologie. Tout cela relève d'une étape bien plus tardive. »⁸⁵⁶

Johann Jakob Bachofen avait été redécouvert par les membres de la « Ronde Cosmique », un groupe de mystiques à Munich que George avait rejoint quelque temps⁸⁵⁷. Le cercle s'intéresse particulièrement à l'ouvrage *Das Mutterrecht (Le Matriarcat)* et l'exposition de la théorie évolutionniste sur l'histoire de l'humanité⁸⁵⁸. Cet intérêt pour les ouvrages de Bachofen touche les poètes symbolistes pour la grande place qui y est accordée aux mythes. Cependant, George finit par rompre, en 1904, avec le groupe des « Cosmiques », trop proche des courants obscurantistes de son temps pour lesquels il ressent une aversion qu'il exprime dans la septième série des *Blätter für die Kunst* : « Enthousiastes des fonds chthoniens : Ne mettez pas l'idole à la place du Dieu le fantôme à la place de l'Esprit la sorcière à la place du Voyant ». ⁸⁵⁹

Dans la huitième série, en 1909, le poète publie l'« Avant Propos » à *Maximin* (1907), longue évocation du jeune Maximilian Kronberger décédé à l'âge de seize ans et de sa transformation en Maximin, qui sera le centre de l'œuvre et du cercle de George. C'est l'occasion de développer la conception déjà ancienne du jeune héros voué à une courte vie, à l'exemple d'Alexandre et du Christ :

« Mais nous savons que [...] c'est plus par leur figure que par leurs paroles et leurs actes que s'exprime le pouvoir durable des Nobles et des Héros et de tous ceux que le printemps a bénis : un court moment seulement ils marchent sur les prés d'été et périssent ensuite à la lisière des forêts ou sombrent dans les flots obscurs pour être enlevés dans les hauteurs et trôner · noms impérissables · au-dessus de toutes les générations. Nous savons que les expéditions prodigieuses qui changèrent la face de nos provinces furent imaginées dans le cerveau de l'écolier Alexandre · que le fils de la Galilée instruisit les scribes de la capitale à l'âge de douze ans : que le seigneur de l'empire le plus long de notre tradition ne mourut pas trentenaire mais qu'il trouva adolescent les signes éternels sur son chemin

⁸⁵⁶ Edith LANDMANN, *op. cit.*, p. 201 :

“Bachofen stellt da die Dichtung aus dem Leben jener Zeiten über die imaginative Kunstdichtung späterer Zeiten und lässt mit dem Geist die Fäulnis anfangen. Aber hätte er das Gilgamesh-Epos gekannt, das noch von den Sumerern stammt, wo noch ein Blick sich tun lässt in den Übergang von Tier zu Mensch und die Menschwerdung damit anfängt, dass dem Tiernmenschen eine Dirne geschenkt wird, wodurch er erkennend wird, so hätte Bachofen mit all seinen späteren Zeugnissen sich schlafen legen müssen. Bei ihm gibt es schon Systeme der Mythologie. Das ist alles eine viel spätere Stufe.“ (Nous traduisons.)

⁸⁵⁷ En 1929, la rupture (1904) était consommée depuis longtemps.

⁸⁵⁸ Quelques années plus tôt, Bachofen s'était déjà penché sur la puissance des mythes et des symboles : *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten (Recherches sur la symbolique funéraire des anciens)*, 1854.

⁸⁵⁹ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art, op. cit.*, p. 110.

fleuri et qu'adolescent il souffrit la mort. »⁸⁶⁰

Les changements importants dans l'histoire de l'humanité sont dus au génie précoce de jeunes héros à l'existence brève, mais dont les noms ont traversé les millénaires.

En 1910, George revient sur la définition du divin dans la neuvième série de la revue. Sous le titre « Le miracle hellène », il tente d'expliquer l'attrance qu'exerce cet art sur les grands artistes et écrivains au-delà des millénaires. L'art de la Grèce antique est « le modèle suprême », « pour l'humanité entière un trésor incomparable unique et parfait » qu'il faut chercher à s'approprier, qui est source d'inspiration et à laquelle l'art moderne s'unit dans des « Noces sacrées »⁸⁶¹. Mais la notion de sacré n'a ici rien de religieux, ni de surnaturel. George avance l'hypothèse que la représentation de corps humains parfaits réalisée par les artistes grecs traduise une vision de l'homme devenue un acte de foi :

« Au-delà des explications historiques esthétiques et personnelles il y a la croyance qui veut que parmi tous les témoignages des millénaires que nous connaissons l'Idée grecque 'que le Corps · ce symbole de l'éphémère · LE CORPS SOIT LE DIEU' est de loin la plus créatrice et la plus illimitée · de loin la plus grande la plus hardie et la plus digne de l'homme et dont la noblesse surpasse toutes les autres · même la chrétienne. »⁸⁶²

Cette formule détournée de la *Genèse* (« Que la lumière soit »), assimilée à celle du *Nouveau Testament* « et le verbe s'est fait chair », introduit avec force à une nouvelle écriture sainte en élevant le corps, en toute conscience de son existence limitée, à la divinité. C'est là le défi relevé et assumé par l'antiquité grecque. Plus explicite, dans ce même numéro, deux articles publiés sous le titre commun « Le Stable et les Formes de Pensées » portent respectivement sur « Le Divin » et « Le Sauveur », suivis de « Le Moderne ». Officiellement attribués à de « plus jeunes poètes » lors de la première parution, les annotations à la nouvelle édition de 1968 lèvent le voile sur cet anonymat, en soupçonnant comme auteur le poète lui-même⁸⁶³. Quelle que soit l'hypothèse retenue, le fait même de la publication de ces textes sous l'autorité de George paraît significatif. « Le Divin » s'ouvre sur l'affirmation du Divin en l'être humain, gage de la « pérennité du genre humain » et promesse de création. Si toute l'humanité en possède l'étincelle, seuls les « Créateurs contiennent le Divin à l'état premier et immédiat » :

⁸⁶⁰ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, op. cit., p. 127-128.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 146-147. (Les capitales sont de George.)

⁸⁶³ *Blätter für die Kunst*, nouvelle impression photographiée pour l'année jubilee, Helmut Küpper, Düsseldorf et München, 1968, p. 226.

Dans les numéros suivants, les noms des auteurs ayant contribué à la revue n'apparaîtront plus.

« ce sont des types originels et dire qu'ils le portent en eux ou qu'un dieu le leur a insufflé n'est qu'une simple forme de pensée. [...] Les Créateurs doivent toujours accoucher du Divin · ils le transmettent sous une forme communicable [...]. Aucun Créateur n'est assez grand pour que le Divin qu'il apporte soit efficace à jamais [...] Pour les époques qui ne vivent pas l'expérience du Divin dans l'homme Dieu n'est qu'une simple forme de pensée »⁸⁶⁴.

Dieu comme forme de pensée, elle-même une fonction de l'esprit humain, a besoin du créateur humain pour en dessiner les contours. « Le Sauveur », en l'occurrence le Christ, « le représentant le plus éminent de l'humanité »⁸⁶⁵ pour les uns, « fils de Dieu » pour les chrétiens, est ici présenté comme l'exemple même de l'homme créateur. Aucun fossé ne sépare l'homme créateur de Dieu, mais il en va tout autrement pour le chemin qui mène de l'homme ordinaire au créateur :

« Pour nous cependant l'inconcevable est de comprendre comment un homme a pu s'élever à une telle hauteur [...] : le pas entre l'être du troupeau et l'être des hauteurs est pour nous infiniment plus grand et infiniment plus petit celui entre l'homme des hauteurs et le Dieu. »⁸⁶⁶

Enfin, « Le Moderne », s'interroge sur la création et le créateur dans le monde contemporain, où la science moderne fait face aux grands modèles du passé : Homère, Eschyle, Sophocle, Platon, Praxitèle, Phidias représentant le monde antique, Titien et Michel-Ange pour les arts et Dante, Shakespeare et Goethe pour la littérature, tous représentant le monde moderne, puis Alexandre, César et Napoléon en tant que fondateurs d'empires. Et ce troisième article de se clore sur une question laissée sans réponse, celle de l'évolution future de l'humanité : « assistons-nous au déclin de l'humanité valable jusqu'à présent · de l'humanité tragique et héroïque ? »

Une ébauche de réponse sera donnée en 1919. L'introduction à la dernière édition de la revue se termine sur l'affirmation de l'essence prophétique de la poésie : « Peu d'hommes savent que dans la poésie d'un peuple se révèle son destin ultime »⁸⁶⁷.

⁸⁶⁴ Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, op. cit., p. 152.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁶⁶ *Ibid.* : „Für uns von heute aber liegt das unbegreifliche darin wie ein mensch sich über die herde zu einer solchen höhe erheben konnte: der schritt von dem herdenwesen zu dem höhenwesen ist für uns der unendlich grosse · ein winzig kleiner ist uns der von dem höhenmenschen zum Gott.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

La théorie du mythe chez Stefan George suit un cheminement menant de considérations linguistique, littéraire et symbolique – connues chez Mallarmé – vers l'intégration du mythe dans une création mythique personnelle – observée également chez Yeats. Contrairement à l'œuvre de Mallarmé et Yeats, la création mythique chez George est soutenue par les travaux et l'enseignement des membres du cercle qui s'est constitué autour de lui. Chez George, comme chez Mallarmé et Yeats, l'homme figure au centre de la création ; il est de fait le créateur de Dieu et du monde et son pouvoir passe par le mot. Dès lors, les notions de corps et d'esprit prennent une importance capitale.

L'œuvre mythique s'élabore au fil du temps et à partir des premières pièces de nos trois poètes. Chez George comme chez Yeats, l'influence du symbolisme et de Mallarmé n'a pas encore agi à ce stade précoce. Dans l'intervalle d'une génération, les trois poètes débute donc sans aucune interaction, mais chacun d'eux intègre déjà le mythe et la figure mythique dans ses premières poésies. L'intérêt de se pencher sur les débuts des poètes réside dans le fait de suivre l'évolution de cette intégration et de la fonction des figures mythiques et légendaires, depuis ses origines dans une image claire vers une conception complexe et des images métamorphosées, dissimulées, mais bien présentes.

TROISIEME PARTIE

LA QUETE DU SENS ET L'ŒUVRE POETIQUE

Chez Mallarmé, comme plus tard chez Yeats et George, la création poétique – même si elle se permet des moments ludiques⁸⁶⁸ – n'est pas considérée comme un jeu, ni comme l'expression d'une inspiration ou d'une effusion toute personnelle. Elle correspond cependant bien à une recherche personnelle et à une motivation pressante qui prennent la forme d'une quête. Derrière l'exigence de beauté et de perfection se profilent des incertitudes, des refus, des questions angoissées et l'effort de retrouver un sens à la vie, à l'histoire, au monde. La quête du sens mène à la découverte et à la construction d'un nouveau sens.

Cette quête et cette construction s'expriment au travers des figures mythiques et légendaires choisies. En suivant l'évolution poétique chez nos trois poètes, nous chercheront à comprendre ce cheminement et son aboutissement dans les grandes œuvres mythiques créées par Mallarmé, Yeats et George.

⁸⁶⁸ Chez Mallarmé, par exemple les *Vers de Circonstances*, chez Yeats, la comédie *A Pot of Broth* et certains poèmes de vieillesse – « Politics », « Why should not old men be mad » –, mais aucun exemple chez George.

A. La Plume d'Icare : L'œuvre de jeunesse ou l'image explicite

Les premiers balbutiements littéraires de nos trois poètes, leurs premières pièces composées à l'adolescence, révèlent les influences auxquelles ils ont été exposés et surtout celles qu'ils ont relevées, voire imitées, suivant alors des intérêts et goûts déjà personnels, en passant de découverte en découverte. Mallarmé allait confier à Paul Verlaine plus tard :

« J'ai traversé bien des pensions et lycées, d'âme lamartinienne avec un secret désir de remplacer, un jour, Béranger, parce que je l'avais rencontré dans une maison amie. Il paraît que c'était trop compliqué pour être mis en exécution, mais j'ai longtemps essayé dans cent petits cahiers de vers [...]. »⁸⁶⁹

Une même lucidité, mais d'autres modèles marquent Yeats et George. Avec la poésie élisabéthaine, l'inspiration romantique prime également chez Yeats, mais dans sa version anglaise, comme il précisera plus tard : « J'avais commencé à écrire de la poésie à l'imitation de Shelley et Edmund Spenser, pièce après pièce, car mon père exaltait la poésie dramatique plus que tout autre [...]. »⁸⁷⁰

Ces facteurs formeront un point de départ à partir duquel les trois poètes se forgeront une identité propre pour donner naissance à une œuvre originale. En 1901, dans l'avant-propos à la première édition de *Die Fibel, Auswahl erster Verse* (*L'Abécédaire, Sélection de premiers vers*), recueil de ses poèmes de jeunesse, George se justifie de livrer ainsi aux lecteurs « ses créations précoces »⁸⁷¹ :

« Car ses amis et ses admirateurs [...] trouveront ce qui indique l'avenir [...] bien souvent dissimulé et diffus et ils considèrent trop peu que la jeunesse tait encore précisément les choses les plus singulières qu'elle ressent et qu'elle pense. Mais nous, les poètes, nous nous reconnaissons dans ces premiers-nés délicats et nous voulons les prendre particulièrement sous notre aile ... nous voyons en eux les chrysalides sans forme dont s'envoleront plus tard les papillons des chants éclatants et nous aimons nous faire rappeler par eux l'époque de notre enthousiasme le plus pure et de notre volonté entière de fleurir. »⁸⁷²

⁸⁶⁹ MALLARME, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945, p. 1381.

Pour une étude des influences dans les œuvres de Mallarmé enfant et adolescent : STEINMETZ Jean-Luc, *L'absolu au jour le jour*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1998.

⁸⁷⁰ W. B. YEATS, *Autobiographies*, Macmillan 1938, p. 66, trad. par GENET Jacqueline, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique*, PUL, Villeneuve d'Ascq, 1976, p. 32.

⁸⁷¹ Stefan GEORGE, *Die Fibel, Werke*, Kupper, Düsseldorf / München (1958) 1976, vol. 2, p. 469: „seine frühen schöpfungen“. (Nous traduisons.)

A consulter sur : <http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke>

⁸⁷² *Ibid.*

„Denn seine freunde und verehrer [...] werden das für die zukunft bedeutsame [...] gar oft verhüllt und verflüchtigt vorfinden und sie bedenken zu wenig dass die jugend gerade die seltensten dinge die sie fühlt

En toute logique, ce recueil constituera la première partie du premier volume de la collection de ses œuvres, *Gesamt-Ausgabe der Werke* (*Edition complète des Œuvres*), qui sera éditée à Berlin en dix-huit volumes en 1927.

Dans les premières œuvres des trois poètes, on lit encore sans difficulté le canevas des textes poétiques ou en prose ; les images sont explicites et les figures mythiques ainsi clairement identifiables.

1. Mallarmé avant la crise d'Hérodiade

Considérer l'œuvre de Mallarmé du point de vue de l'image et de la figure mythiques, c'est prendre en considération une évolution dans la conception de sa poésie. Cette évolution est liée à une recherche continue et aux accidents de la vie personnelle, avec ses rencontres et ses pertes qui relancent sans cesse de vieilles interrogations. Les poésies de l'enfant représentent une première étape dans la création poétique : le recueil *Entre Quatre Murs*, édité par Henri Mondor⁸⁷³, les *Poèmes d'Enfance et de Jeunesse* dans l'édition des *Œuvres Complètes* de la Pléiade, des poésies et proses de jeunesse publiées par C. P. Barbier dans *Les Documents Stéphane Mallarmé*⁸⁷⁴, d'autres dans les *Œuvres Complètes*, en constituent le corpus connu.

Les premières productions littéraires que nous connaissons de Mallarmé sont des récits : « La Coupe d'or », 3 août 1854, et « L'Ange gardien », 20 septembre 1854, se présentent comme des exercices scolaires effectués en qualité de pensionnaire d'une institution religieuse, suivis, en 1858, par « Ce que disaient les Trois Cigognes », une « Narration – sur un sujet libre – en seconde ou troisième du lycée de Sens »⁸⁷⁵. Il est évident qu'en raison même de leur origine scolaire et compte tenu de l'âge du poète, qui avait alors douze ans, la valeur des deux premières proses ne peut être que relative. On pourrait se demander s'il ne s'agit pas ici d'une simple reproduction de matière scolaire, supposition infirmée cependant par le soin que Mallarmé a pris pour conserver ces

und denkt noch verschweigt. Wir die dichter aber erkennen uns in diesen zarten erstlingen wieder und möchten sie unter unsre besondere obhut nehmen .. wir sehen in ihnen die ungestalten puppen aus denen später die falter leuchtender gesänge fliegen und lassen uns gern durch sie erinnern an die zeit unsrer reinsten begeisterung und unsrer vollen blühwilligkeit.“ (Nous traduisons.)

⁸⁷³ Henri MONDOR, *Mallarmé Lycéen, avec quarante poèmes de jeunesse*, Gallimard, Paris 1954.

⁸⁷⁴ Carl Paul BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé*, vol. III et IV, Nizet, Paris 1971 et 1973.

⁸⁷⁵ Henri MONDOR, *Mallarmé Lycéen, avec quarante poèmes de jeunesse*, op. cit., p. 337.

premiers témoignages de son activité littéraire. Quoi qu'il en soit, il est important de noter que ces deux pièces révèlent déjà un intérêt certain pour la matière mythique qui est leur sujet.

« La Coupe d'or » introduit dans l'ère des légendes médiévales. Alors qu'une première lecture pourrait retenir un remaniement de la ballade « Le Plongeur » de Friedrich Schiller, un examen critique décèle comme source la ballade de Goethe, « Le Roi de Thulé », dont Schiller s'était inspiré. Cette supposition se verrait confirmée par un article d'Antoine Fongaro, « L'Après-midi d'un Faune et le Second Faust ». Car il faut noter que le jeune Mallarmé a déjà une grande connaissance des œuvres de Goethe et de Schiller qu'il admire⁸⁷⁶. Cependant, la comparaison avec le récit du poète français nous conduit à rechercher une tradition plus ancienne, celle recueillie lors d'un voyage en Sicile par le père jésuite Athanasius Kircher et retranscrite dans *Mundus subterraneus*, célèbre ouvrage sur les sciences de la vie, publié en 1678. Cette œuvre largement diffusée aurait pu se trouver à la disposition d'élèves d'une prestigieuse institution religieuse à Auteuil ou Passy⁸⁷⁷.

A y regarder de près, Niccolo Pesce, héros légendaire de Kircher qui plonge dans la Charybde pour remporter un gain matériel⁸⁷⁸, n'a que fort peu de ressemblance avec le noble page de Schiller dont les deux tentatives de plongée sont motivées tour à tour par l'honneur, puis l'amour d'une princesse. Quant à la ballade de Goethe, elle prend pour thème l'attachement d'un vieux roi à sa défunte épouse. En dernière preuve d'amour, le roi lance la coupe d'or, seul souvenir tangible, dans les abîmes de la mer, avant d'expirer. L'action se déroule dans un pays imaginaire, la Thulé légendaire, et aucune invitation à plonger n'est prononcée.

Conformément à la tradition transcrite par Kircher et à la ballade de Schiller, le jeune Mallarmé situe son récit sur les côtes de l'antique Sicile – seul le nom de

⁸⁷⁶ Un article d'Antoine FONGARO, « L'Après-midi d'un Faune et le second Faust », *Revue des Sciences humaines*, juillet/septembre 1956, a attiré l'attention sur la connaissance de l'œuvre de Goethe et avancé l'hypothèse d'une influence sur la création du jeune Mallarmé. Le poète a lui-même exprimé son admiration pour Goethe dans l'article « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *L'Artiste*, 15 septembre 1862, dans : *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1945, p. 258.

Dans une lettre à Mallarmé datée du 4 octobre 1862, Léon Marc se réfère aux noms de Goethe et Schiller comme de poètes connus par eux deux, lettre publiée dans : Carl Paul BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé*, vol. VII, Nizet, Paris 1978, p. 195.

Les œuvres des deux poètes sont déjà amplement diffusées dans la France de cette époque, notamment par les traductions de Gérard de Nerval.

⁸⁷⁷ Les avis divergent quant à l'établissement fréquenté, cf. Henri MONDOR, *Mallarmé Lycéen*, et Carl Paul BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé*, op. cit., t. 5, p. 12-13.

⁸⁷⁸ Consulter pour un résumé, *Dictionnaire des Œuvres*, Laffont-Bompiani, Paris 1990.

Charybde évoque son passé mythique – et dans le cadre d’une cour royale médiévale. Son héros est « un jeune ouvrier aux longs cheveux noirs et bouclés »⁸⁷⁹. Le jeune homme est l’unique candidat à relever le défi du roi qui tente d’éprouver le courage de ses chevaliers en promettant une coupe d’or en récompense à celui qui la remonterait du fond de la mer. La motivation qui le pousse à cet acte périlleux n’est pas l’honneur personnel, mais le souci de soulager la misère de sa mère grâce à la valeur du trophée. C’est donc par dévouement et amour filial que le jeune homme affronte les forces déchaînées de la nature, tout en invoquant la Sainte Vierge (chez Schiller le héros se recommande à Dieu). Comme dans la ballade de Schiller, le jeune homme est sauvé par intervention divine. Le roi renouvelle alors sa demande avec la promesse d’une récompense plus précieuse encore, un anneau incrusté de pierres précieuses (le royaume et la main de la fille du roi chez Schiller). Cette fois encore, le jeune homme accepte pour assurer le bien-être de sa mère (par convoitise chez Kircher, pour l’amour de la princesse chez Schiller), mais la tentative échoue, le héros est englouti, tandis que sa mère pousse un cri avant de s’évanouir. Néanmoins, cette fin tragique (une punition pour avoir osé défier les dieux chez Schiller) ouvre la porte vers une autre existence, angélique celle-là, consolation pour la mère qui bénéficiera désormais d’une protection séraphique.

Contrairement à la tradition, le récit mallarméen est dominé par l’opposition entre masculin et féminin ; le monstre mythique qui apporte la mort dans l’*Odyssée* fait face à la Vierge céleste. Entre les deux, la coupe, symbole polyvalent, représente aussi bien le principe de la fortune et de la vie, dont l’exemple le plus célèbre est le Graal, que celui de la mort, et rappelle alors la coupe de la Passion du Christ. Une fois le trophée conquis, on y verse du vin que le héros boit. Il faut alors s’interroger sur la signification de ce vin : essence de vie ou sang versé ?

Comme la coupe, l’anneau possède une symbolique multiple. Dans la mythologie, il est l’anneau de Polycrate ou encore celui des Nibelungen. Ainsi, il représente certes la fortune, mais associée à un côté maléfique. Par sa matière précieuse, il est le produit de la terre et renvoie ainsi aux forces chthoniennes. Par sa forme de cercle, il est principe d’union, lien et ainsi signe de puissance magique. Celui qui tourne l’anneau qu’il porte à son doigt devient invisible, raconte la légende de Gygès. Celui qui boit à la coupe, comme celui qui porte l’anneau, accèdent tous deux à la connaissance.

⁸⁷⁹ MALLARME, « La Coupe d’Or », *Documents Stéphane Mallarmé, op. cit.*, t. 3, p. 16.

Apparemment, Mallarmé a commis un lapsus, qui n'est pas dénué d'intérêt. Charybde, monstre chthonien, fille de Poséidon et de la Terre dans la mythologie grecque, se transforme en monstre masculin dans le récit mallarméen. Le poète l'assimile ainsi aux caractéristiques d'un environnement essentiellement masculin qui dénote le danger : l'océan, le gouffre, l'abîme. Dans l'opposition du masculin et du féminin, Mallarmé fait s'affronter deux réalités, celle des forces chthoniennes du paganisme et la vision chrétienne, « le Charybde » et « la patrie Jérusalem », le monstre et l'ange. Le jeune homme pauvre, mais courageux, suit un parcours initiatique : insatisfait de son existence terrestre, il passe par l'horrible chaos du monde inférieur pour accéder à la sérénité du monde supérieur. Il délaisse alors le principe masculin pour se tourner vers le principe féminin.

Sans vouloir prétendre que le tout jeune poète ait façonné son récit conscient de toutes ces implications symboliques, on ne saurait en écarter aucune. Elles sont véhiculées par la tradition, par l'imagination et par le rêve. Certaines se voient confirmées par l'analyse psychologique qui révèle des préoccupations sous-jacentes au texte. Le poète a perdu sa mère à l'âge de cinq ans et vit longtemps séparé de son père remarié ; il trouve alors dans l'écriture une possibilité de sublimation et de consolation. La glorification de la mort comme transcendance vers un au-delà paradisiaque peut ainsi être interprétée comme une façon de gérer une certaine attirance pour la mort, qui signifie la fin des misères et le retour vers la mère aimante. Elle est soutenue par l'éducation religieuse. Enfin, l'antagonisme des deux mondes céleste et infernal, la fuite hors de l'existence terrestre, pourraient indiquer des difficultés d'identification chez le jeune Mallarmé.

L'étude du complexe d'images développée dans « La Coupe d'Or » relève une multitude d'images qui traverseront toute l'œuvre de Mallarmé à la manière de fils conducteurs : métaphores obsédantes selon Charles Mauron⁸⁸⁰, images archétypales et noyaux dynamiques selon Gilbert Durand⁸⁸¹, éléments du mythe, lorsque l'on considère le mythe comme bricolage selon Claude Lévi-Strauss⁸⁸². Certes, ces images sont loin de posséder chez le jeune poète toutes les connotations de son œuvre de maturité, elles représentent néanmoins une ébauche de formes susceptibles d'évoluer et contribuent

⁸⁸⁰ Charles MAURON, *Introduction à la Psychanalyse de Mallarmé*, suivi de « Mallarmé et le Tao » et « Le Livre », Langages, Payot, Neuchâtel, (1968) 1978.

⁸⁸¹ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1984.

⁸⁸² Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, (Plon, Paris 1962), Pocket Agora, 1990.

ainsi à l'unité fondamentale de la création. Il en est ainsi pour la coupe, image du poème « Salut », qui devient le vase du poème « Surgi de la croupe et du bond » et la fiole d'*Igitur*. L'or et les pierres précieuses ornent la femme dans « Le Phénomène futur » et Hérodiade dans la pièce éponyme. L'anneau scelle l'hymen dans « Offrande du Faune », dédié à Madame Edouard Manet, ainsi que les fiançailles d'*Un Coup de dés*. Dans « Toast funèbre », le poète associe la coupe d'or, les pierreries, le calice contenant un liquide rouge, le « vierge héros », l'abîme, le cri, la sépulture et la vision de l'Eden. Le cri de la mère, l'évanouissement et la transfiguration du jeune héros par la mort caractérisent une œuvre inachevée, le *Tombeau d'Anatole*⁸⁸³. Enfin, c'est *Un Coup de dés* qui renferme la combinaison d'images la plus complexe, en l'occurrence : l'abîme, le gouffre, l'océan, le tourbillon, le rocher, le combat contre la mer, le cadavre du jeune homme, la forme blanche, le cri, le vol et l'évocation de l'au-delà. Par ailleurs, l'inséparable compagne de la Charybde, le monstre Scylla, a un homonyme : cette princesse qui trahit son père fut noyée par Minos et transformée par les dieux en aigrette. Se cacherait-elle derrière l'oiseau qui « scintille puis ombrage une stature mignonne ténébreuse »⁸⁸⁴ du *Coup de dés* ?

« L'Ange gardien »⁸⁸⁵, récit écrit quelques semaines plus tard, reprend le sujet de l'antagonisme entre deux réalités. Le ton y est cependant foncièrement différent. Mallarmé interprète l'origine des mythes classiques des Pénates en remontant par l'étymologie aux conceptions chrétiennes des anges gardiens. Cette acceptation des mythes est courante durant la première moitié du XVIII^e siècle et conforme aux vues des Pères de l'Eglise. Pourtant, la voie de l'étymologie pour expliquer le sens des noms mythiques est celle que Mallarmé emprunte plus tard dans un traité de mythologie, *Les Dieux antiques*, cette fois en suivant les théories de Max Müller.

Dans ce récit précoce, les dieux antiques sont assimilés à des « idées du paganisme », idées « empruntées à celle de la Chrétienté »⁸⁸⁶ ; les noms des dieux servent à répertorier et à fixer ces idées. Il s'agit de mettre en évidence une différence dans la manière de nommer les formes du divin et d'affirmer l'antériorité du christianisme, qui est aussi la preuve de sa vérité. L'excursion théorique sert de prétexte à démontrer l'existence des intercesseurs célestes, ainsi qu'à exprimer une vision de la

⁸⁸³ Manuscrit édité par Pierre RICHARD, *Pour un tombeau d'Anatole*, Seuil, Paris 1961.

⁸⁸⁴ MALLARME, *Un Coup de dés, Œuvres Complètes*, en 1 volume, *op. cit.*, 1945, p. 470.

⁸⁸⁵ MALLARME, « L'Ange gardien », *Œuvres Complètes, ibid.*, p. 1383-1384.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.1383.

vie menant de la naissance par delà la mort. Comme le récit précédent, cette « narration » se termine sur la métamorphose d'un homme en ange. La mythologie antique est écartée au profit des représentations chrétiennes d'anges et de démons qui, elles, ne sont pas considérées comme mythologiques. L'« angélisme » mallarméen, selon Albert Béguin⁸⁸⁷, prend ici sa source. Il sera développé dans le troisième récit « Ce que disaient les trois cigognes ».

a) « Ce que disaient les trois cigognes »

Mallarmé a entre quinze et seize ans lorsqu'il rédige ce texte⁸⁸⁸. Il vient de perdre sa sœur Maria, à laquelle il était très lié. Ce traumatisme – le deuxième après le décès de sa mère – lui a sans doute inspiré le sujet. Derrière Déborah, l'héroïne du récit, se profile sa sœur décédée : la violette, fleur préférée de la jeune morte du récit, fait écho à celle que le jeune poète avait envoyée à sa sœur quelques mois avant la mort de celle-ci. Le titre désigne le récit comme fable⁸⁸⁹ ; il est composé de sept chapitres auxquels le refrain d'une chanson sert de leitmotiv et le cri de trois cigognes de structure dynamique. Le sujet est simple : la rêverie d'un vieillard le soir de la Fête des Rois suscite l'apparition de sa fille de seize ans, morte récemment, qui se présentera, après un cri d'annonce des oiseaux, escortée par un ange.

Le premier chapitre dresse le décor : une modeste cabane dans un paysage forestier hivernal enneigé sur fond de ciel nocturne étoilé. L'atmosphère est marquée par le silence de la nuit, le chant mélancolique des oiseaux et la solennité de la Fête des Rois. L'Épiphanie célèbre le 6 janvier la nuit de la lumière céleste qui guide les Rois Mages vers la révélation divine de l'enfant Jésus. Aussi, la cigogne, oiseau blanc, s'intègre parfaitement dans le paysage et ajoute une touche de tradition populaire à l'événement religieux. Si la légende lui confère le rôle de porter les nouveau-nés dans les foyers, il ramène ici la jeune morte. Il est par ailleurs considéré comme le symbole de la piété filiale secourant un père âgé. Et pourtant son cri est ici « gémissement ».

En un contraste saisissant, le deuxième chapitre s'ouvre sur une vision printanière joyeuse qui mêle évocations chrétiennes – l'ange, les saints – et éléments des contes folkloriques – la ronde des fées de la Fête du 1^{er} mai. Le silence de la nuit fait

⁸⁸⁷ Albert BEGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939, p. 383.

⁸⁸⁸ D'après les annotations du poète sur le manuscrit. Cf. Henri MONDOR, *Mallarmé lycéen, op. cit.*, p. 337. Le texte a été remanié par le poète.

⁸⁸⁹ Chez Mallarmé, le terme fable est un synonyme de mythe.

place à une animation harmonieuse. Mais l'opposition entre les deux premiers chapitres s'installe à nouveau dans le second. La scène joyeuse se révèle rêverie nostalgique du vieillard, déclenchée par la présence d'une fleur dans la maison : une rose rouge contient toute cette vie passée pour en prolonger le souvenir dans un environnement de décrépitude – la cabane, le vieillard – et de mort – l'hiver, la neige. Dominant ce passage de sa couleur rouge, la rose conjugue souvenir du passé et espoir d'avenir.

Un cri profond, effrayant, poussé par les trois cigognes, prépare l'entrée d'un chat noir aux pattes et collets blancs, compagnon du vieil homme. Une méditation autour de l'animal donne lieu à un rappel de la dualité de son symbolisme noir et blanc : rattaché au personnage biblique de Judas Iscariote, il est symbole de trahison et de mort ; en revanche, il est relié à l'animal sacré par l'évocation de l'art égyptien. Car le chat est la figuration de la déesse Bastet. Fille de Rê, tueur du dragon et défenseur de la barque solaire durant sa traversée des mondes souterrains⁸⁹⁰, elle est une divinité protectrice de l'homme. Certains textes grecs et coptes l'assimilent à la magicienne Isis et à l'Artémis lunaire⁸⁹¹. Le chat associe ainsi deux natures opposées. Dans le récit, il est qualifié de personnage digne, savant et poète, notions évoquées par la ressemblance de sa fourrure avec un vêtement caractéristique. Ainsi au sixième chapitre, il présidera en juge impartial au partage du traditionnel gâteau des rois. Mais en tant que poète, il « rêvait un poème égyptien aux horizons immobiles et cuivrés »⁸⁹², vision d'un coucher de soleil sur un paysage aux contours nets, tels que reflété par les arts.

Un nouveau cri, sinistre, des oiseaux se fait alors entendre comme un funeste présage, changeant foncièrement l'état d'esprit du vieil homme qui plonge dans le chagrin. La rose lui rappelle à présent la mort de l'être cher. Le souvenir de la jeune fille qui danse en s'accompagnant d'un tambour de basque au son d'une vieille chanson provoque l'incompréhension sur les raisons de cette mort imméritée ; il ne peut s'agir que d'une erreur d'un Dieu vieillissant : « On dit que Dieu le père est bien vieux : il s'est trompé sans doute et l'a fauchée du coup qui m'était destiné ... »⁸⁹³. Mallarmé utilise ici pour la première fois l'image de la faux, l'antique outil des paysans, accessoire de la Mort dans les contes européens et emblème de Chronos – le temps –

⁸⁹⁰J. VERCOUTTER, « Egypte. La religion égyptienne », *Encyclopédie Universalis*, op. cit., vol.5, p. 1036.

⁸⁹¹Michel TARDIEU, « Isis. Magicienne dans les papyrus grecs et coptes », *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 594.

⁸⁹²MALLARME, « Ce que disaient les trois cigognes », *Mallarmé lycéen*, op. cit., p. 341.

⁸⁹³*Ibid.*, p. 342.

dans la mythologie grecque. Elle deviendra l'élément principal du « Cantique de Saint Jean ».

Contrastant avec l'existence terrestre où le vieillard « s'ensevelit »⁸⁹⁴, la légèreté de la danse de la jeune fille est soulignée par l'image du frêle « fil de la Vierge »⁸⁹⁵, support suffisant à son corps. Il constitue le lien fragile entre la vie terrestre de l'homme et une existence paradisiaque, après celui des Parques qui tissent et coupent le fil de l'existence humaine ou celui d'Ariane qui permet à Thésée de quitter le labyrinthe et d'échapper ainsi à la mort, dans la mythologie grecque.

Un troisième cri de cigogne signale la fin de la scène et annonce le début d'une métamorphose à laquelle sera consacré le chapitre suivant. Au son des cloches de l'église du village, une statue d'ange s'anime pour se transformer en messager ailé aux longs cheveux blancs, vêtu d'une robe blanche ajourée d'étoiles bleues. Le poète reprend un motif fréquent dans la mythologie antique comme dans le folklore, écho de croyances archaïques, pour lesquelles l'effigie est porteuse de vie. L'ange suit la cigogne vers la cabane pour y psalmodier la chanson emblématique de la jeune morte. Ses paroles décrivent le portrait d'une jeune fille pubère, hésitant entre le monde de l'érotisme innocent de l'enfant et l'éveil de la sensualité avec ses premiers rêves d'amour, des traits communs avec la future Hérodiade.

Un nouveau cri d'oiseau prépare un changement de lieu : la deuxième cigogne s'envole pour le cimetière. La méditation qu'inspire cet endroit blanc, glacial et silencieux renvoie vers un antonyme : le son du cor qui annonce le jugement dernier et le désir d'arrêter la souffrance du froid dans les flammes de l'enfer :

« Je suis sûr qu'ils ont si froid que ce serait un bonheur pour eux s'ils entendaient la Diane de Josaphat sonner par les éclairs, et la voix tonnante de Dieu les précipiter dans la flamme de Satan. »⁸⁹⁶

Si « diane » est le nom d'une batterie de tambour ou d'une sonnerie de clairon ou de trompette qui réveille soldats et marins à l'aube, la majuscule renvoie au-delà. Le syncrétisme du nom Diane de Josaphat réunit deux visions apocalyptiques de la Bible – le *Livre de Joël* de l'Ancien Testament et l'*Apocalypse* de Saint-Jean du Nouveau Testament – à une tradition gréco-romaine qui associe la déesse romaine par étymologie à l'éclair et l'identifie à son double grec, la chasseresse Artémis. Par le complément de

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 343.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 346.

nom Josaphat, le mythe antique pénètre le mythe biblique : Josaphat est le nom d'un roi-juge hébreux et désigne également le lieu du Jugement dernier.

L'introduction du hibou et de l'hirondelle, deux autres oiseaux chargés de symbolique, donne le ton aux événements surnaturels qui vont se produire. Le hibou, représentant de la nuit et de la mort, se manifeste en gardien du cimetière. Son antithèse, l'hirondelle, se lie à la jeune morte. L'oiseau du printemps, symbole de pureté et de légèreté, marque le cycle annuel par l'offrande d'une fleur d'oranger à son arrivée et d'une feuille morte à son départ. Son élément est l'air et il ne paraît avoir aucun besoin de se poser à terre. Cependant, le mythe égyptien d'Isis et d'Osiris lie aussi cet oiseau au plumage noir et blanc à la sphère des morts : la nuit, Isis se métamorphose en hirondelle pour entamer sa plainte mortuaire sur le cercueil de son défunt époux. Déborah est décrite entourée de roses, souriante dans un sommeil de mort rappelant les princesses endormies des contes et légendes qui ne demandent qu'un baiser du prince charmant pour reprendre vie. La jeune fille recevra au cours de la scène suivante le baiser de son père. Au triple son du clairon d'or de l'ange, la morte se lève et, avec elle, tous les morts du cimetière, la saluant avant de retourner dans leurs tombeaux. Le thème de la résurrection des morts, au-delà de l'*Apocalypse* de Saint-Jean, compte une longue tradition dans toutes les mythologies. Il apparaît associé ici à la danse macabre, chère à la littérature romantique.

Les chapitres 5 et 6 sont consacrés à l'apparition de la jeune fille dans la maison de son père. La première perception de son chant lointain est suivie par la mystérieuse mise en place du décor ancien. Une ombre blanche se matérialise alors en forme féminine, processus qui s'achève par un baiser du père. Un signe visible de la condition de la jeune fille persiste néanmoins : une couronne de roses blanches, emblème des morts. Déborah se défait des roses en les effeuillant au cours d'une danse effrénée qui fait voltiger les pétales blancs de la couronne et rouges de la rose du vieillard, mêlant ainsi signes de vie et signes de mort, pureté et érotisme. La danse fait place à un dialogue entre père et fille. Déborah exprime ses sentiments : plainte du froid et de l'absence de couleur de la tombe, désir de retrouver des violettes, déception de ne pas retrouver sur la table le traditionnel gâteau des rois et avertissement sur le caractère unique de son retour. Un cri de cigogne annonce le retour de l'ange qui sonne du cor à trois reprises.

Le dernier chapitre, lieu de multiples métamorphoses, glisse dans un mysticisme religieux. Une larme versée par Déborah sur la misère de son père qui n'est plus en mesure de suivre la tradition sacrée, est recueillie miraculeusement dans le calice effeuillé de la rose rouge. Ainsi transformée en récipient, elle rappelle la coupe eucharistique, et par la couleur verte, le Graal médiéval. L'ange survient, saisit la rose, promettant un gâteau divin en échange de la larme. A son retour, les derniers cris des cigognes annoncent leur départ, signalant ainsi la fin de leur mission.

L'ange rapporte, en effet, un gâteau, une perle – transmutation de la larme perpétrée par l'archange Gabriel – et la rose rouge reconstituée. Semblable à la goutte de rosée, la larme repose au cœur de la fleur ; elle y est insérée comme une perle dans un coquillage. Cette analogie est préparée par la chanson de la jeune fille. La larme est un symbole d'intercession ; transformée en perle, synonyme de pureté par sa blancheur translucide, elle renferme un caractère lunaire. En tant que centre mystique, la perle est associée à la rose et accède ainsi à un autre niveau de référence, celui de la « rose mystique », symbole de la Sainte Vierge, la mère céleste que retrouveront la jeune fille et son père. La perle est destinée à servir d'insigne au vieil homme ; elle lui ouvrira les portes du paradis au terme de sa vie.

Autre métamorphose, le gâteau des rois se révèle être la lune. La scène est ainsi directement reliée au symbolisme lunaire et, par delà, à la nuit et au songe. Avec l'arrivée de l'aurore, l'astre retrouve sa place et s'affaiblit ; la jeune fille reprend une apparence fantomatique, avant de s'évanouir, laissant planer derrière elle les dernières paroles de sa chanson, reprises par le vent. La narration se termine par un retour au silence et l'impression d'avoir vécu un rêve.

Le tout jeune poète crée ce premier poème en prose sur une composition symbolique à plusieurs niveaux qui se répondent et s'affirment mutuellement : couleurs, chiffres, animaux, fleurs⁸⁹⁷, figures mythiques chrétiennes et païennes. Trois cigognes poussent six cris par deux séries de trois ; de même l'ange donne six sons de cor par séries de trois ; la jeune fille compte trois fois 66 Angélus. Le nombre six se caractérise par un antagonisme inhérent : nombre de la création et donc de l'homme dans ce monde, il est aussi, dans *L'Apocalypse de Saint Jean*, celui du péché et dans sa multiplication 666 le nombre de la Bête. Dans le récit de Mallarmé, il se trouve

intimement lié au nombre trois, nombre divin par excellence, puisqu'il dénote la Trinité. Dans la composition 2 fois 3, le nombre trois signifiant le ciel, le nombre deux la terre, il exprime la conception d'une unité entre deux existences, entre la spiritualité et le corps – éprouvée par Saint Jean dans le *Cantique* –, entre homme et Dieu. Le nombre sept vient alors compléter ce tableau : sept chapitres, sept planches du cercueil de Déborah. Lié au cycle lunaire, il souligne l'espoir de renouveau et de résurrection. Issu de l'addition de trois, nombre divin, et quatre, nombre de la terre, il représente dans la Bible une totalité.

Des couleurs contrastantes caractérisent le cadre, l'action et les protagonistes évoquant et soulignant l'antagonisme de deux existences tout en suggérant une certaine ambiguïté qui lie ce qui devrait s'opposer. La couleur noire de la nuit, du tombeau, du hibou appelle le blanc de la neige, des cigognes, de l'ange, de la perle, des rayons de lune, du corps de la jeune fille, alors que le chat et l'hirondelle conjuguent les deux. Quant à la couleur blanche des roses sur la couronne mortuaire de la jeune fille, elle renvoie à la couleur noire de la mort et du deuil. Le rouge de la rose et des lèvres de Déborah est aussi celui des yeux du hibou et du feu de l'enfer. La couleur rouge des pétales de rose, associée à la couleur verte, deux couleurs de la vie et de la nature, accentue les vertus régénératrices et suggère l'image du Graal. Enfin, l'azur, couleur bleu pâle, reflet du ciel et couleur du paradis, apparaît dans la robe de l'ange et les yeux de Déborah. Elle se teinte de rouge dans la couleur de la violette, reflétant par là une association entre vie et spiritualité.

Les images et figures mythiques et légendaires élargissent les champs de références et animent la scène au travers d'un usage métaphorique. La ronde des fées qualifie la légèreté de la vision printanière. Le fil de la Vierge accentue la nature éthérée de la jeune morte. A l'inverse, le personnage de Judas confère toute sa profondeur au noir de la fourrure du chat. La flamme de Satan exprime l'intensité de la chaleur, l'éclair de Diane la fulgurance de la lumière et la voix de Dieu la sonorité grave, l'ensemble dessinant un contraste saisissant avec le froid, l'obscurité et le silence du tombeau. Diane de Josaphat représente le premier personnage syncrétique, alliant mythe du paganisme et mythe biblique pour atteindre en la concision d'un nom composé à

⁸⁹⁷ Pour la symbolique chrétienne des fleurs dans ce texte: Christel KRAUSS, « Von den Anfängen der abwesenden Blume in Stéphane Mallarmés Dichtungen », ... *und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1994, p. 210-213.

l'expression d'une vision complexe. L'article défini qui accompagne le nom de la déesse romaine vient la rattacher à un lieu.

La référence mythologique imprègne l'ensemble du récit. Dès le premier chapitre, le poète glisse de la description d'un paysage naturel nocturne à l'évocation d'une nuit mythique par la simple évocation de la Fête des Rois. La légende raconte que les animaux furent dotés de langage durant la nuit de la naissance du Christ. Selon le texte biblique, les anges chantaient la louange de l'enfant divin. Dans son récit, Mallarmé attribue aux oiseaux un cantique latin, soulignant ainsi l'analogie d'une réalité présente avec la tradition biblique. La description du paysage se trouve contaminée par l'allusion mythique qui sous-entend le récit, ouvrant ainsi la voie à des événements hors normes. La rétrospective du deuxième chapitre introduit un changement radical de l'environnement. Le poète fait appel à une évocation païenne bucolique pour peindre une image printanière, puis glisse dans un même élan et sans heurt vers des images du monde chrétien, jusqu'à faire fusionner les deux mondes dans la vision d'une jeune fille innocente et joyeuse.

Outre cette interpénétration d'images concourant à une scène harmonieuse, nous heurtons à plusieurs moments à un renversement des valeurs symboliques qui crée des effets de paradoxe : la connotation positive de la cigogne admise dans la tradition ne va pas de soi dans le texte mallarméen. Elle y est introduite comme un oiseau de mauvais augure que l'action merveilleuse tend à réhabiliter. Suivant la même logique, la mort de la jeune fille fait conclure à la sénilité de Dieu le père et espérer l'avènement de son fils comme un changement de souveraineté. Aussi, l'alléluia des morts saluant Déborah ne prend pas la tonalité de l'habituelle effusion de joie, mais paraît « lugubre »⁸⁹⁸.

L'aspect le plus significatif du récit reste l'ambiguïté des figures et des éléments qui le constituent. L'ambivalence la plus évidente est créée par l'évocation mythique autour de l'image de la jeune fille ; la figure de l'ange se trouve contaminée à travers elle. Sous les deux portraits de Déborah, vivante et morte, se décèlent non seulement deux états de l'existence, mais aussi deux types de femmes. Selon la logique de la vie qui débouche naturellement sur la mort, le premier état contient en germe le second.

⁸⁹⁸ MALLARME, « Ce que disaient les trois cigognes », publié dans : Henri MONDOR, *Mallarmé lycéen, op. cit.*, p. 348.

Déborah, la « pâle enfant »⁸⁹⁹, donne l'avantage au symbolisme lunaire du récit, alors que Déborah vivante, jeune fille pubère associée à la vision printanière de la femme-fleur, est une figure solaire. Elle se présente en tant que telle par les paroles de sa chanson, par sa danse, comme par la couleur de ses cheveux qui renvoie au champ de blé estival :

« Des lys ! des lilas ! des verveines !
Des fleurs ! que j'en jette à mains pleines !
Roses berçant des chants rêveurs, [...]

Parmi ceux dont mes fières moues
Inondent de larmes les joues
Est encore un brun cavalier,
Qu'une fée en perles limpides
Un soir change ses pleurs timides
Et j'ai, certes un divin collier !
Mais quoi ! verrais-je un amour fade
Pâlir ma bouche de grenade ?
Pour être heureuse, je ne veux
Sous un ciel où le soleil brille
Que des cheveux plein ma résille
Et des épis pleins mes cheveux ... »⁹⁰⁰

De nombreux motifs seront repris dans la création ultérieure : l'image de la grenade sera associée au nom d'Hérodiade, le soir rêveur, les pleurs, l'apparition féérique inspireront le poème « Apparition ». Associée au cycle naturel des fleurs printanières, Déborah est morte avec elles : « Ces lilas, ces lys, ces verveines, que tu effeuillais et jetais dans l'air enivré, tu ne leur a pas survécu ! »⁹⁰¹

Cette vie débordante et pleine de promesses se résume dans la rose rouge qui devient le substitut de la jeune fille auprès du vieillard. A travers la mutation du symbolisme de la rose, d'abord vie et amour, maintenant signe d'absence, Mallarmé introduit au deuxième état de la jeune fille, la morte. Femme-oiseau, femme-brise, « fantôme transparent »⁹⁰², « vision rêveuse »⁹⁰³, figure lunaire, elle apparaît comme « ombre suave et diaphane », « vermeille au sein d'un blanc rayon » et est comparée au « saintes d'or » qui ornent le chœur des églises⁹⁰⁴. L'apparition prenant corps, « elle redevint blonde enfant qu'elle était, mais plus idéale encore et plus suave, ayant un

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 344-345.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 345.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 349.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 347.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 349.

Léon CELLIER, *Mallarmé et la morte qui parle*, PUF, Paris 1959, p.27 note la référence biblique de l'ombre de Samuel dans *Saül*, tragédie de Lamartine.

corps glorieux »⁹⁰⁵, un corps entouré d'un halo de lumière, apparition angélique. Pour signe de la métamorphose, les couleurs vives de son existence terrestre ont été affaiblies en colorations pâles dominées par le blanc et l'argent :

« elle avait la robe rose lamée d'argent de ses beaux jours, si légère et si lumineuse qu'elle semblait faite des vapeurs blondes de l'aurore à travers lesquelles luisent, pâles et effacées, les étoiles de la nuit. »⁹⁰⁶

La robe de Déborah est le pendant du vêtement de l'ange :

« Il tailla un long voile dans la neige constellée à jour par les pas des bouvreuils, et le jeta sur sa robe azurée, si bien qu'il paraissait vêtu d'un linceul blanc semé d'étoiles bleues. »⁹⁰⁷

Les différences s'effacent et les figures se confondent. La longue chevelure de Déborah, « cheveux éthérés ondulant le long de son dos ainsi que deux ailes »⁹⁰⁸, prend l'allure de celle de l'intercesseur céleste aux « cheveux dénoués sur ses ailes frissonnantes à peine »⁹⁰⁹. La couleur azur de la robe de l'ange se reflète dans le regard de la jeune fille. Elle est toujours « dame des fleurs »⁹¹⁰, mais ses attributs ont changé de couleur et conservent uniquement les fleurs blanches : roses, fleurs d'oranger et lys. Si la mort transfigure ainsi en idéal de pureté et de transparence, et si l'allure de l'ange s'imprime à la jeune fille, celle-ci agit à son tour sur la représentation de la figure céleste. A travers la reprise des paroles de sa chanson, la jeune morte attire l'ange dans l'univers folklorique païen de la danse des fées. En revanche, l'ange ne parviendra pas à en reproduire la tonalité gaie et vivante.

Lors de sa disparition à l'aube se produit l'inversion du processus d'apparition : la jeune fille se mêle à l'évanouissement de la lune dans un ciel couleur rosée en chantant le refrain qui l'avait accompagnée à son arrivée. La référence à l'univers des fées et des elfes est maintenue dans la description des deux états de son existence au moyen de la chanson, paroles et musique, et du motif de la danse. Le désir de couleurs et de fleurs souligne cette aspiration malgré la transfiguration que la mort a opérée et – hors de toute contradiction – avec la bénédiction de l'ange⁹¹¹. C'est ainsi que la visite de la jeune morte se termine, comme elle avait débuté, sous l'impression de l'

⁹⁰⁵ MALLARME, « Ce que disaient les trois cigognes », *op. cit.*, p. 349.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 349-350.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 343.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 350.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 343.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 348.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 354 : « et la jeune fille aura pour nimbe sa candeur qui est la plus blanche des auréoles. »

« enchantement »⁹¹² et du rêve. La boucle est bouclée, l'apparition retourne dans un autre monde. Dans les contes et légendes, fée et ange accompagnent la destinée de l'enfant qui se trouve également à l'aise dans ces deux mondes. Cette dualité se reflète dans l'hésitation de la jeune morte, fille-ange et fille-fée :

« Tant elle croisait sur sa poitrine ses deux mains effilées et liliales et ses cheveux éthérés ondulant le long de son dos ainsi que deux ailes, elle semblait les yeux levés au ciel, s'envoler vers des régions bleues et mystiques, tantôt la folle tournait comme un éblouissement et riait sous sa pâle couronne de morte. »⁹¹³

La danse de la jeune fille parmi les fleurs et l'impression qu'elle produit sur le vieillard manifestent une nature profonde qui l'apparente aux elfes et fées. Dans leur ambiguïté, ces figures folkloriques présentent un côté lunaire et un lien avec la sphère des morts. Leur activité nocturne, leur attrait sensuel et magique qui engage l'humain à entrer dans leur danse pour le ravir au monde des vivants, leurs apparitions furtives, imprévisibles, insaisissables, sont véhiculés par toutes les traditions de l'Europe médiévale, faisant cohabiter paganisme et christianisme. Le jeune Mallarmé exprime cette cohabitation comme une complémentarité qui forme l'être humain. En revanche, il désigne le ciel, interdit aux figures du paganisme, comme l'aboutissement d'un processus de purification ou, mieux, d'idéalisation qui se produit lors du passage au tombeau et vers l'Idéal. Un antagonisme va s'établir entre les deux mondes dans certains poèmes ultérieurs ; il est absent dans ce récit.

Le ciel, espace lointain et accomplissement de l'existence humaine, est à peine esquissé par les connotations des couleurs et des astres. Le bleu de l'azur, la scintillation des étoiles produisent une sensation de froid qui fait frissonner⁹¹⁴. Le ciel est, en effet, indescriptible ; il est l'espace « des régions bleues et mystiques »⁹¹⁵ qu'il faut traverser pour parvenir au paradis, royaume de la « rose mystique »⁹¹⁶, autrement dit, de la Vierge Marie, symbole de l'amour maternel célébré par les séraphins. La constellation des étoiles, leur lumière argentée qui brille comme des diamants, constitue une image omniprésente dans le récit et un autre fil conducteur. D'abord simple élément descriptif du paysage nocturne, elle renvoie à l'étoile de Bethléem. Mise en lien avec l'azur du ciel, elle finit par s'assimiler à la perle et aux roses blanches de la couronne mortuaire.

⁹¹² *Ibid.*, pp. 340, 349, 350, 355.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 350.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 343-354.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 350.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 354.

La perle ornera le front du vieillard comme l'étoile-bijou que, selon la légende, Dieu fixe sur le front des nouveau-nés et des anges⁹¹⁷.

Avec l'azur, l'aile et le vol, l'étoile fournira un élément essentiel au complexe d'images du poète français. L'angélisme qui s'y rattache constitue la première approche d'un idéal dépourvu de tout agent corruptible et, de ce fait, éternel. Mallarmé tente de revenir à l'essence des choses. Le caractère mythique du récit répond à une angoisse existentielle provoquée par une expérience renouvelée de perte d'un proche, perte qui a engendré le besoin de continuité, de palliatif à l'horreur du vide et à l'absence d'amour. Les images mythiques de l'antiquité païenne, du christianisme et des traditions folkloriques ont nourri l'imagination de Mallarmé enfant et lycéen. Le jeune poète trouva en elles naturellement une première figuration de ses questions et une première réponse également figurée. Le syncrétisme qu'il expérimente ici témoigne d'une perception des problématiques de la vie humaine et d'une vision analogique du monde, établissant des correspondances entre ses multiples faces. Les images païennes plus proches de la réalité charnelle de l'être, révèlent un côté sensuel, un besoin de vivre, de saisir qui persistera dans l'œuvre du poète parallèlement à l'aspiration vers un absolu spirituel. Le dualisme de sa pensée trouve ici son origine. Au cœur de la narration s'esquisse déjà un noyau et, autour, un essaim d'images qui, de métaphores obsédantes – selon Charles Mauron – en symboles personnels, finiront par se constituer en un système que l'on pourra nommer le mythe mallarméen. Une de ces premières réalisations mythiques est élaborée dans ce texte.

La métamorphose occupe une fonction clef dans la narration, à la fois comme mythe, comme thème et comme procédé littéraire. En 1886, Mallarmé définira dans « Mimique » la technique de la poésie comme « métamorphose adéquate d'images »⁹¹⁸. En tant que procédé littéraire, elle permet de glisser d'un niveau de signification à un autre, d'une réalité naturelle banale à une situation surnaturelle et mythique : la transformation des oiseaux en messagers célestes, celle de la rose, du gâteau des rois. Les métamorphoses des oiseaux de la statue, la rose et la larme sont des reprises et adaptations de mythes antiques ou de légendes qui servent de modèles. L'auteur céleste à l'origine de la transformation de la perle et de la rose est nommé. En revanche, la

⁹¹⁷ Léon CELLIER, *Mallarmé et la Morte qui parle*, op. cit., p 200 reprend Adile AYDA, *Le Drame intérieur de Mallarmé, ou l'Origine des symboles mallarméen*, Istanbul, éditions "La Turquie Moderne", José Corti, 1955.

⁹¹⁸ MALLARME, « Crayonné au Théâtre », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 312.

transfiguration subie par la jeune fille dans la mort se rattache à une conception alchimique qui deviendra pour Mallarmé la conception mythique de la purification de l'être par les procédés d'une mort personnifiée qui remodèle le corps. Elle réapparaîtra clairement dans l'œuvre restée inachevée du *Tombeau d'Anatole*⁹¹⁹. Le jeune poète s'inscrit dans la continuité du mythe palingénésique dont Pierre Brunel a défini l'objectif magique : « Redonner vie à ce qui est mort, telle est la tentative suprême de la magie. »⁹²⁰

On notera encore une tendance à la personnification de phénomènes naturels, proche de la figuration mythique, sans en revêtir la précision, dans cette description :

« Et cette ombre [...] dansa plus gracile que la brise quand, enchâssant une goutte de rosée dans le calice des violettes, elle marche sur le rayon de son orteil de peur de les réveiller. »⁹²¹

Ou à la fin :

« Sauf les pas légers de l'aurore grelottante sur la neige et le craquement des quelques branches mortes sous leur blanc fardeau. »⁹²²

Ce procédé est traditionnellement un facteur d'élaboration des mythes, il est proche des expressions métaphoriques des textes homériques.

Mallarmé revient avec insistance sur le rêve. La rose rouge incite le vieillard à la rêverie sur sa fille, tout comme le chant de l'ange. Le chat est occupé à rêver un poème. L'apparition de la jeune morte est « vision rêveuse »⁹²³, et l'idéal se présente ainsi sous les traits d'une figure féminine de rêve. Le jeune Mallarmé conclurait-il que l'on ne peut approcher l'idéal invisible qu'à travers le rêve ? Que le mythe est l'expression qui s'impose ? La conception du mythe serait alors le produit de l'imagination dans le rêve, idée à laquelle la psychanalyse rendra toute son importance.

b) *Entre Quatre Murs*, un premier recueil de poésies

Un premier recueil de poésies se constitue dans les années 1859 et 1860, réuni dans un cahier du lycéen de Sens. Il est composé de pièces diverses, agencées par le poète sous les titres : « Fantaisies », « Elégies », Rêveries », « Odelettes - Stances », « Sonnets – Rondeaux – Triolets » et « Boutades ». Dans nombre de ces poèmes,

⁹¹⁹ MALLARME, manuscrit édité dans : Pierre RICHARD, *Pour un tombeau d'Anatole*, op. cit..

⁹²⁰ Pierre BRUNEL, *Le Mythe de la Métamorphose*, Colin, Paris 1974, p. 166.

⁹²¹ MALLARME, « Ce que disaient les trois cigognes », op. cit., p. 349.

⁹²² *Ibid.*, p. 356.

⁹²³ *Ibid.*, p. 347.

l'allusion mythique est présente sous les trois formes de la tradition antique, folklorique et chrétienne. Les poèmes « Rêve antique », « Loeda », « Le Lierre maudit », « Viens » et « La Colère d'Allah » relèvent directement de l'évocation mythique. En tant que poème « philosophique », selon Henri Mondor⁹²⁴, « Pan » occupe une position particulière.

« Le Lierre maudit » renoue avec les sombres ballades du romantisme par son rythme cadencé, son refrain en leitmotiv obsédant, ses sonorités lugubres, son sujet tragique. Aux temps semi-mythiques de l'occupation de l'Espagne chrétienne par les Maures, le Moyen Âge obscur, une jeune mère est accablée par de funestes pressentiments sur la mort de son époux, parti défendre les remparts de la ville. Le décor médiéval est reconstitué avec tous ses attributs : manoir, âtre, beffroi, armes d'airain, bouclier, hache, cavale, mante. Le ton incantatoire du refrain détourne la scène historique, ébauché dans la première strophe, vers une atmosphère mystérieuse pour introduire à une nuit mythique : « Le sylphe dort aux fleurs de la bruyère »⁹²⁵. Les images mythiques sont conventionnelles : le sylphe, le spectre, Satan portant la plume d'ange déchu sur le chapeau, la tour en ruines recouverte de lierre, les buissons hantés et les lacs en demeure de forces obscures porteuses de mort. Le décor sera réaménagé pour *Hérodiade*. Le sujet de la ballade, la victoire de forces des ténèbres sur l'innocence par la trahison, est illustré à travers l'évocation d'un Moyen Âge empreint de croyances païennes, de superstitions et de la peur du diable.

« Viens »⁹²⁶, autre ballade écrite à la fin de cette année 1859, prend le rythme léger et dansant de l'octosyllabe, soutenu par un refrain, une invitation qui consiste en ce seul mot. Parfaitement adapté à son sujet, ce rythme transcrit l'hésitation d'un tout jeune enfant mourant entre deux formes de paradis, le monde païen de la ronde des fées et l'au-delà chrétien des chants éthérés des anges. Ce poème reproduit une scène commune aux mythes celtiques et germaniques : le rapt de l'enfant par des esprits féériques. Ohl-le-follet, qui évoque la vivacité des feu-follets des marais, est peut-être une reminiscence des contes de Nodier. Mais la ballade rappelle plus particulièrement un autre poème célèbre : « Le roi des aulnes » de J. W. von Goethe relate également les derniers instants d'un enfant appelé par des forces surnaturelles que le parent inquiet ne

⁹²⁴ Henri MONDOR, *Mallarmé lycéen*, op. cit., p. 250.

⁹²⁵ MALLARME, « Le Lierre maudit », *Entre Quatre Murs*, in : Henri Mondor, *Mallarmé lycéen*, op. cit., p. 148.

⁹²⁶ MALLARME, « Viens », *Entre Quatre Murs*, op.cit., p. 129-131.

perçoit pas. Le poète allemand dépeint la course du père contre la mort de son jeune fils attiré par les elfes au cours d'une chevauchée nocturne à travers une nature déchaînée. Mallarmé, de son côté, met en scène la dispute de deux figures surnaturelles, païenne et chrétienne, pour la petite âme, alors que la mère assise près du berceau ne peut que lui lancer un appel impuissant et venu trop tard. Les strophes reproduisent en alternance les paroles incantatoires de l'ange et du lutin, dessinant deux tableaux de l'existence future de l'enfant, au moyen d'attributs déjà employés dans la narration « Ce que disaient les trois cigognes ».

Dans « La Colère d'Allah », le poète toujours attiré par le Moyen Âge retrouve l'ambiance des croisades, mais dans la perspective du monde arabe. Le poème est introduit par une épigraphe qui résume le sujet : « Tuez dix mille hommes mais n'arrachez pas une patte à une araignée. »⁹²⁷ Ce poème que l'on pourrait croire une imitation d'une légende médiévale ou d'un conte des *Mille et Une Nuits*⁹²⁸, débouche sur une morale digne de la fable : Dieu protège l'humble serviteur du chant lyrique. Mais ici, il ne s'agit plus du dieu chrétien.

Le monde médiéval cède à l'évocation antique dans une autre série de poèmes. « Loeda » réinvente la rencontre de Zeus métamorphosé en cygne et de la fille de Tyndare⁹²⁹. Le sous-titre « Idylle antique » insère la pièce dans une tradition littéraire remontant à l'antiquité grecque. Les deux premières strophes peignent le tableau bucolique d'un coucher de soleil sur un paysage verdoyant et paisible au bord de l'eau. Le mythe s'insinue dans cette évocation par la personnification de la nature : « la brise en se jouant », « l'onde s'enfuyant [...] murmure son amour aux herbages en pleurs »⁹³⁰. Une ambiance est créée que nous retrouverons dans les scènes de *L'Après-midi d'un Faune*. Si ces vers introduisent une scène érotique, l'irruption directe des figures de Vénus comme épithète d'une plante, le myrte consacré à la déesse de l'amour, et de Philomèle, figure métonymique désignant l'hirondelle, apporte des images précises d'amour et de violence. Le nom mythique véhicule son histoire. Philomèle rappelle l'épisode d'une métamorphose opérée par la grâce des dieux pour

⁹²⁷ MALLARME, « La Colère d'Allah », in : Henri Mondor, *Mallarmé lycéen, op. cit.*, p. 137.

⁹²⁸ La première traduction française des *Mille et Une Nuits* a été réalisée par Antoine Galland en 1704.

⁹²⁹ Sur le mythe de Lédä dans l'œuvre de Mallarmé : Laurent MATTIUSSI, « Mallarmé et le féminin : le mythe de Lédä transposé, inversé, annulé », dans : Christine PLANTE (dir.), *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2002, p. 341-354.

⁹³⁰ MALLARME, « Loeda », *Entre Quatre Murs*, in : Henri Mondor, *Mallarmé lycéen, op. cit.*, p. 152.

permettre à la jeune fille d'échapper à la poursuite de son beau-frère qu'elle avait dénoncé pour l'avoir violée et mutilée.

Autre prélude à la rencontre, la troisième strophe dessine une scène ludique avec jeu de poursuite entre des nymphes et un faune, son de luth, chasse aux papillons et danse. Loeda se tient à l'écart des jeux, plongée dans une méditation mélancolique sur son existence morne de jeune femme sensuelle, mariée à un vieillard sans désir, jusqu'à ce que la musique vient l'arracher à ses songes. Elle propose alors une compétition aux nymphes : celle qui lui ramènera la rose lancée par elle dans les flots, remportera comme prix un chalumeau de Pan. Le mythe de Pan et de la syrinx, récit d'une séduction impossible, s'y trouve retourné.

« Loeda », un des premiers poèmes érotiques de Mallarmé, est composé sur une interpénétration de plusieurs mythes autour d'un mythe central, l'une des versions du mythe de Lédà. Le jeune poète y incorpore les thèmes du chant du cygne et de la femme surprise au bain, établissant ainsi une union entre le désir, la violence, l'amour, la mort et le chant (la poésie). Une certaine incohérence apparaît dans la désignation du cygne du nom du dieu romain, alors que le mythe de Lédà relève de la mythologie grecque. En adoptant l'assimilation des dieux grecs et latins généralement admis à son époque, le poète souligne l'unité de la civilisation gréco-romaine, dont le mythe de Lédà est l'initiateur. Ce poème représente une première étape vers le futur *Après-midi d'un Faune*. Figures, décor et action y paraissent préfigurés.

« Rêve antique »⁹³¹, autre poème érotique, chante un hymne à la beauté sensuelle de Lycoris, figure de la Rome antique, évoquée par Virgile et Ovide. L'image d'une jeune femme à la longue chevelure blonde, allongée au milieu de sa maison, suggère au poète diverses associations avec des divinités grecques, chacune illustrant un aspect différent. Phoebe, divinité de la lumière céleste, forme féminine du dieu Phoibos, est associée aux rayons de la lune pour éclairer une scène au bain sur le modèle du mythe d'Artémis surprise par Actéon. A son tour, Hébé, déesse de la jeunesse pubère qui préside au réveil de la sensualité, est invitée à verser un vin stimulant dans l'urne d'une rose effeuillée que la jeune femme tient dans sa main. Cette image est déjà présente dans *Ce que disaient les trois cigognes*, mais son côté sensuel se trouve ici accentué. Enfin, Diane, vierge chasserresse, prête son arc pour une comparaison avec la tension du

⁹³¹ MALLARME, « Rêve antique », *Entre Quatre Murs*, *ibid.*, p. 125.

corps de la jeune fille. Il établit le lien surprenant entre une scène d'amour et le symbole de la virginité farouche dans une association des contraires.

Plus ambitieux, le poème « Pan »⁹³² exprime la révolte religieuse du jeune poète en opposant une évocation du culte chrétien de la messe dominicale au spectacle d'une nature printanière souriante, animée par l'esprit du demi-dieu grec. Il faut noter néanmoins que Mallarmé suit ici non seulement une impulsion personnelle, mais reformule la plainte que Friedrich Schiller exhale dans « Les Dieux de la Grèce ».

Ce long poème en deux parties s'ouvre sur un vers équivoque. L'ami auquel le moi poétique s'apprête à ouvrir la porte peut être Pan mais aussi un interlocuteur terrestre à qui il confie ses tourments. C'est à travers un paysage printanier luxuriant qu'il se dirige vers l'église pour assister aux cérémonies religieuses de l'Ascension⁹³³. Dès l'entrée, il marque une distance – « leur temple poudreux »⁹³⁴ – qui ne fera que s'approfondir au cours du culte : il est rebuté par les « hymnes moroses », révoltés à la vision des fleurs effeuillées, ne peut s'agenouiller devant l'ostensoir, « soleil d'argent »⁹³⁵ et ressent la communion comme un odieux sacrifice sanglant, la mise à mort du héros divin par l'humain⁹³⁶, une scène de cannibalisme. Alors, il invoque Pan, lui demandant pardon pour ce qu'il considère comme un égarement : « On leur détourna leur route. »⁹³⁷ La figure mythique qui n'est pas ici une divinité aux caractéristiques emblématiques, mais le principe de la nature même, se confond dans le sacrifice avec le Christ :

« Pan ! ... ils l'ont souffleté ... puis ils l'ont fait mourir ! Et chaque jour encore, levant un pain impie, un prêtre dit : 'Mangez ! C'est votre Dieu martyr !' »⁹³⁸

Avec emphase, le moi poétique demande à Pan de le sacrer pour sa mission : réveiller les hommes de leur aveuglement et proclamer la véritable foi en tant que voix divine, archange foudroyant⁹³⁹. A l'instar de Prométhée, il incite les hommes à se lancer à l'assaut de l'Olympe : « 'Volez vers le soleil ! Ravissez l'étincelle !' »⁹⁴⁰ L'issue fatale

⁹³² MALLARME, « Pan », *Entre Quatre Murs*, *ibid.*, p. 181.

⁹³³ Le mois de mai, les pétales de fleurs, la présentation de l'ostensoir indiquent très clairement une fête solennelle.

⁹³⁴ MALLARME, « Pan », *Entre Quatre Murs*, *op. cit.*, p. 181. (Nous soulignons.)

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁹³⁹ Notons que selon Léon Cellier l'archange du poème est « l'archange rebelle ». Léon CELLIER, *Mallarmé et la Morte qui parle*, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁴⁰ MALLARME, « Pan », *Entre Quatre Murs*, *op. cit.*, p. 183.

de l'entreprise inscrite dans le mythe se reproduit. Mais si l'homme périt dans la tentative de ramener sur terre ce qui n'appartient qu'aux dieux, il s'assure l'éternité par l'exemple qu'il aura donné : la redécouverte de la dignité humaine. Une interprétation de l'étincelle, la reliant à l'astre « au front du siècle », nous est fournie par Léon Cellier ; le symbole de l'étoile désigne l'art :

«Le thème atteint ici toute son ampleur, et l'opération se complique encore, puisque l'étincelle ravie que les voleurs de feu posent sur leur front, ils finissent par la poser au front de leur siècle. Ainsi l'étoile symbolise la Poésie ou Création. [...] Le symbole mallarméen de l'étoile se présente en effet essentiellement comme faisant liaison entre la Beauté morte et le Don poétique. »⁹⁴¹

La seconde partie du poème développe une vision panthéiste de la nature qui est amour et prière, le culte du soleil remplaçant l'ostensoir. Le moi poétique invite les hommes et les anges à se rallier à cette nouvelle foi. Reformulant les paroles de Dieu à Adam dans la *Genèse* ou encore à Moïse dans l'*Exode* désignant la Terre promise, il encourage son interlocuteur : « Gravis ce mont neigeux, jette un œil autour : vois le ciel ! vois la terre ! homme c'est ta bible. »⁹⁴² La confusion de Pan, principe de la nature, avec Dieu, le divin par excellence, est maintenue.

Le poème rejette le culte catholique comme rituel archaïque – temple, sacrifice – et pose le problème de la mort en des termes qui rappellent les mystères antiques pétris de romantisme allemand :

« L'infini ! ... l'infini, mot sublime et profond !
- O mort, oh ! laisse-moi percer un jour ses voiles,
Sans pleurs, je dormirai dans mon tombeau fécond ! »⁹⁴³

L'allusion au voile d'Isis que seul un être pur et béni par la déesse peut soulever, sans perdre la vie, est le sujet de Novalis et de « L'Image voilée de Sais » de Schiller. Dans la nouvelle foi, l'homme trouve une consolation qui permet d'effacer les horreurs du tombeau : l'amour :

« Voir le cyprès fidèle au papillon volage,
Même sur les tombeaux souffler tout bas : 'Amour !' »⁹⁴⁴

Une nouvelle vision du monde et de la vie se profile en un mélange serein de motifs antiques, folkloriques et panthéistes, reflet du désir de vivre et de la perception sensorielle de l'existence chez Mallarmé. Elle métamorphose les êtres : dans la nuit printanière la jeune femme aimée apparaît comme une fée.

⁹⁴¹ Léon CELLIER, *Mallarmé et la Morte qui parle*, op. cit., p. 203.

⁹⁴² MALLARME, « Pan », *Entre Quatre Murs*, op. cit., p. 185.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 182.

c) Formes d'émergence de la figure mythique dans l'œuvre de jeunesse

Parmi les autres poèmes du recueil, nombreux sont ceux qui, sans invoquer directement le mythe, intègrent des noms ou motifs mythologiques. Le complexe d'images les plus exploité par le jeune Mallarmé relève de traditions bibliques et chrétiennes. Sans cesse, il revient à la figure de l'ange : tantôt ange gardien et intercesseur entre Dieu et l'homme, tantôt ange de la mort aux ailes noires, tantôt métamorphose d'une jeune fille morte, proche parent des Lares latines, enfin ange déchu. L'aile de l'ange requiert toute l'attention du poète : elle est instrument de vol, bouclier protecteur, linceul conservateur, dispensatrice d'affection et psychopompe. Par association, l'image se fond dans celle de l'oiseau, l'ange devient un « oiseau saint »⁹⁴⁵. Un glissement s'opère vers le monde des oiseaux symboliques qui ouvre la voie également au mythe antique. La plume se détache de l'aile, elle devient indice de l'ange, de l'oiseau. Elle renvoie enfin à celui qui tenta de ressembler aux oiseaux, approcha du soleil et y perdit la vie, Icare, figure allégorique de l'artiste du romantisme.

Dieu est omniprésent, par invocation du nom abstrait et générique, selon la tradition hébraïque de l'Ancien Testament, sous les noms de « Jéhovah » (« Hier aujourd'hui demain ») ou d'« Adonai » (« Le nuage »). Le paradis chrétien est « ciel » ou « éden » (« Causerie d'Adieu »), la Sainte Vierge est « mère du ciel » (« Les trois couronnes »), la sainte se confond avec l'ange (« Sa tombe est fermée »). Toujours dans le monde biblique, « Ballade » fait allusion au mythe de Suzanne, « Sa tombe est fermée » intègre le livre de Ruth dans l'évocation d'une jeune fille à la dévotion exemplaire. Les accessoires de la représentation de sainteté – auréole, étoile au front, luth d'or, suaire, et coupe du Christ – sont abondamment employés pour caractériser la jeune morte, l'existence terrestre des élus et, enfin l'art. Malgré la prédominance de la thématique angélique, émerge comme son antonyme, l'enfer (« Mélancolie ») et, surtout la figure de Satan, dynamisme de perdition pour l'homme (« Ballade », « Le Fol »).

Du folklore européen, Mallarmé retient la fée, vision de la jeune fille allégée du poids terrestre dans la danse, ou apparition de son fantôme. L'elfe et le lutin tiennent une position ambiguë vis-à-vis de l'être humain, chancelant entre des qualités bénéfique et maléfique. La mythologie antique fournit à Mallarmé les mythes de Vénus – dont l'image de sa naissance merveilleuse dans l'écume de la mer –, Icare et son vol hardi et

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁴⁵ MALLARME, « Tout passe », *Entre Quatre Murs*, op. cit., p. 179.

mortel, Lédä pour sa rencontre avec le cygne divin, la Muse présidant à la création, l'amazone, Prométhée pour son acte risqué mais fondateur pour l'humanité et Zeus, amant de Lédä et image de la colère divine exprimée par la foudre. Signalons aussi un attachement aux instruments antiques qui accompagnent le chant, dont la flûte de Pan.

Tout jeune poète, Mallarmé juxtapose, combine et fond des figures mythiques hétérogènes dans l'intention d'amener une confrontation, de créer une complémentarité ou une vision synchrétique. Les mythes émergent parfois d'un accessoire caractéristique ou d'un acte significatif. L'allusion peut se dissimuler encore derrière un élément de la nature – fleur, oiseau, phénomène naturel – dont l'apparition seul désigne le mythe, qui peut servir de contenant dans lequel se fondent plusieurs mythes (la lune). Le mythe intervient dans l'énoncé poétique sous de multiples formes et fonctions, en :

- locution proverbiale : « envoyer au diable », « ravir l'étincelle » (« Le Fol », « Sonnet »),
- interjection (« Ballade »)
- apposition, qualifiant la femme (« Chanson du Fol »)
- épithète (« Chant d'ivresse »)
- hyperbole (« Chant d'ivresse »)
- comparaison (« Les trois », « Ballade »)
- figure allégorique (« Sa fosse est creusée », « Vers écrits sur un exemplaire des Contemplations », « Réponse »)

L'usage des images mythiques dans les poèmes de jeunesse de Mallarmé est à différencier ; on y distingue trois groupes. Les images chrétiennes imprègnent naturellement les poèmes qui relèvent de la plainte mortuaire. La jeune morte, associée à l'ange, est parée de tous les attributs suggérant la pureté, la légèreté, la sainteté. Le diptyque « Sa fosse est creusée ! Sa tombe est fermée » présente un exemple particulièrement dense de ces images et donne lieu à une violente accusation de Dieu. Dans « Les Trois », poème très proche de la narration « Ce que disaient les trois cigognes » par la constellation d'images et le sujet, images chrétiennes et folkloriques se confondent. Mallarmé a renoncé à la foi en un au-delà ; il affirme désormais la volonté du poète de révéler et de perpétuer la beauté d'une vie évanescence.

Un deuxième groupe de poèmes se sert des images mythiques pour définir la conception que le poète se forge de la poésie et de son rôle de créateur. « Sa tombe est fermée » avait annoncé la mort définitive comme étant celle infligée par l'oubli, « Les Trois » découvre dans l'art poétique le moyen de parer à cet oubli. Dans « Causerie

d'Adieu », le poète s'inspire des vestiges du passé tels que la mémoire les conserve, car : « C'est sur les murs croulants que naît la fleur d'azur »⁹⁴⁶. Le véritable paradis, la survie, sont assurés par le souvenir poétique :

« Souviens-toi ! Dieu sur nous mit une lueur sainte,
Le souvenir ! – qui fait que notre cœur devient
Un éden, où l'absent parmi les fleurs revient
Un cercueil, où les morts vivent leur vie éteinte ! »⁹⁴⁷

Ces vers, première expression de la célèbre définition forgée par Mallarmé, témoignent à quel point la poétique du poète se fonde sur un vécu existentiel :

« Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que le calice sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »⁹⁴⁸

La poésie façonne l'image du souvenir, créant une vie plus belle. Dans « Sonnet 2 », le poète écrit : « [...] le Ciel, c'est pour moi comme à mon vieux Shakespeare un sonnet »⁹⁴⁹, ce qui deviendra plus tard, dans l'« Enquête sur l'évolution littéraire » de Jules Huret », 1891 : « Au fond, [...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre »⁹⁵⁰.

« Pour ouvrir un album » fait l'éloge de l'art de l'époque, art audacieux, comparable à l'exploit d'Icare dont le poète emprunte les plumes. Le mythe est introduit par une périphrase qui produit l'assimilation de l'action mythique à la création poétique. L'attention portée sur les plumes souligne le danger qu'implique l'envol, par association à la mort de la figure mythique suite à la dissolution de ses ailes au contact de la chaleur du soleil. La plume désigne encore chaque œuvre comme partie du grand ensemble de l'art. L'envol et la légèreté caractérisent ainsi chaque poème. Mais la poésie accepte également des créations moins ambitieuses, traitant des joies, des déceptions et des rêveries passagères de la vie. Essentiellement pacifique, l'art interdira à la muse, qui est ici moins une divinité que l'expression des divers de l'art, toute inspiration guerrière.

L'évocation de l'art lyrique se fait par le biais de l'instrument antique, emblème des poètes divins, Pan, Apollon ou Orphée. Luth, lyre et cithare, associés souvent à l'aile, accompagnent et représentent l'art dans « Sonnet », « Pour ouvrir un album »,

⁹⁴⁶ MALLARME, « Causerie d'Adieu », *Entre Quatre Murs*, op. cit., p. 197.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁴⁸ MALLARME, *Variations sur un sujet, Œuvres Complètes*, Gallimard 1945, p. 368.

⁹⁴⁹ MALLARME, « Sonnet 2 », *Entre Quatre Murs*, op. cit., p. 206.

⁹⁵⁰ Réponse de Mallarmé à Jules Huret, « Enquête sur l'évolution littéraire », 1891, dans : MALLARME, *Œuvres Complètes*, Gallimard 1945, p. 872.

« Sur la tombe de Béranger », « Mélancolie », « Aveu », « Vers écrits sur un exemplaire des *Contemplations* », « A. P. ». Le poème « Sur la tombe de Béranger » établit un lien entre la mort récente du poète français et la fin tragique d'Orphée. La « langue glacée » et la « lyre brisée »⁹⁵¹, images hyperboliques pour décrire la fin de Béranger, sous-tendent l'image de la tête d'Orphée et de son instrument, assimilant la figure mythique au personnage historique, transformant du même coup la mort du poète en une mort fabuleuse, et le poète en martyr. Il poursuivra ce sujet au-delà de ses limites dans la mort de Saint Jean du « Cantique ». Ironie du sort, le poète préfigure dans ces images sa propre mort, en 1898.

Un troisième groupe de poèmes se tourne résolument vers une thématique légère et une expression teintée d'humour. Les poèmes prennent un ton badin, un rythme rapide, voire sautillant, et favorisent l'imagerie antique et folklorique. « Chant d'ivresse » place la naissance de Vénus dans la mousse du champagne, comme plus tard les nymphes dans « Toast », pour souligner les vertus aphrodisiaques de l'alcool. Le pétilllement du champagne est évoqué par la figure vive et espiègle du lutin, autre image d'Eros enfant. « Ballade » dépeint une scène de voyeurisme produisant des fantasmes érotiques. La femme y est représentée comme une figure ambiguë : sous une apparence mi-fée mi-ange, l'auteur redoute une réalité diabolique.

D'ores et déjà, un constat s'impose : en parcourant ces premières poésies, nous assistons à la genèse de l'œuvre et de la conception de la poésie mallarméennes, à la formation d'une constellation d'images par l'interaction des images entre elles et des transferts de contenu. A la source d'un langage poétique imprégné d'images mythiques apparaît un problème existentiel, des expériences de perte qui ont ébranlé le fondement de l'être. Très tôt, le poète a dû rencontrer la sensation du vide ; vide affectif et sensoriel se confondent dans l'absence du proche. Poussé par un besoin impérieux de remplir ce néant, Mallarmé se tourne vers les images : images fournies par son éducation religieuse, son apprentissage scolaire de la mythologie antique, ses lectures de contes qui s'entremêlent dans les rêves de l'enfant avec des réminiscences personnelles. Pour le jeune poète, il y a équivalence entre les images mythiques, folkloriques et chrétiennes, chacune dévoilant un aspect différent. Ainsi, la jeune morte, représentée tantôt sous les traits de la fée, tantôt sous ceux de l'ange, créatures éthérées et

⁹⁵¹ MALLARME, « Sur la tombe de Béranger », *Entre Quatre Murs*, op. cit., p. 159.

innocentes, conjugue l'attrait sensuel de la première à la sainteté du second. Le processus de la mort et le mécanisme du souvenir se rejoignent dans une même visée : comme la mort défait progressivement l'être de son corps périssable, ne conservant de lui qu'une essence purifiée, le souvenir fait abstraction de tout ce qui pourrait entacher la vision positive, seule conservée de l'être aimé. Ainsi s'ouvre la voie vers l'idéal, la beauté parfaite, l'absolu, ou, pour utiliser un terme mythique, le paradis.

Depuis son plus jeune âge, Mallarmé s'efforce à figurer l'absent ou l'invisible ; il tente de fixer l'éphémère, de faire revivre l'instant ou l'être perdus. Cette démarche s'appuie tout d'abord sur un processus psychologique normal qui retient l'image dans la mémoire. Mallarmé ne se contente pas de ses seuls souvenirs personnels. A la recherche d'une confirmation de la réalité de l'éternité enseignée par l'Eglise catholique, preuve qui infligerait un démenti à l'absence définitive, permettant de retrouver la présence de l'être disparu, il découvre rapidement la contradiction entre l'idée d'un Dieu juste et bon et les souffrances injustifiées qui accablent l'être innocent. Cette prise de conscience mène Mallarmé à la révolte, puis au doute sur l'existence même de Dieu et d'un au-delà. Le souvenir seul permet de garantir la survie de l'autre. C'est là que se fondent le rôle et le pouvoir de l'artiste. Il en retranscrit l'image, la soumet aux yeux du monde, assurant une résurrection de tous les instants vécus et leur durée éternelle par l'intermédiaire de son œuvre. Son art dépouille l'image de l'attache anecdotique, défait l'ancrage au monde périssable – procédé rappelant le voyage initiatique et le passage au tombeau – pour obtenir une forme idéale, un type pur. Le poète poursuivra dans cette voie, notamment avec *Hérodiade* et *Igitur*. L'émotion et l'idée, inextricablement liées aux images du souvenir ou provoquées par elles, attendent leur figuration. Le poète découvre naturellement dans les mythes un réservoir immense d'images signifiantes et éternelles, ébauche d'une vision idéale du monde.

Dans l'œuvre de jeunesse de Mallarmé, les images ont des contours nets. On suit aisément la constitution d'un syncrétisme, le glissement d'une image à une autre (de la morte à l'ange, à l'oiseau, à l'aile, à la plume, puis au vol, au ciel, à l'étoile, à l'idéal, à la poésie, à Icare ou à Prométhée). Ces incessantes réductions et assimilations se forment sur la base d'une vision analogique. Chacun des éléments d'une chaîne fait resurgir tous les autres, de manière à ce que cette chaîne reste sous-entendue dans les poèmes ultérieurs. L'irradiation, selon le terme de Pierre Brunel, opère dans toute l'œuvre mallarméenne, contaminant chaque création nouvelle. L'allusion à un

événement, un geste, une scène mythique, le nom d'un héros ou d'une divinité, l'emploi d'un accessoire typique, l'évocation d'une qualité précise, renvoient au-delà de l'action ou de la situation présentées, renforcent un climat particulier, ou encore enrichissent et approfondissent la méditation poétique.

2. Yeats avant la rencontre avec le symbolisme

En 1914, Yeats a terminé le premier volume de ses mémoires, qui sera publié en 1916 sous le titre *Reveries over Childhood and Youth*⁹⁵². Il est ainsi le seul de nos trois poètes à se livrer dans une autobiographie, et le volume constitue ainsi une source riche en souvenirs de première main.

Les premières publications poétiques du jeune Yeats paraissent à partir de 1885 dans *The Dublin University Press* : « Song of the Fairies » (« La chanson des fées ») et « Voices » (« Des Voix »), puis *The Island of Statues*. Ces compositions sont révélatrices des origines de la formation d'une constellation d'images. Elles dénotent d'une part une attirance pour le surnaturel, et d'autre part le double intérêt du poète pour la poésie et le drame avec, en l'occurrence, une préférence pour la tragédie conçue dans une forme lyrique. Ainsi, *The Island of Statues* (*L'Île des Statues*), première pièce soumise à l'appréciation d'un éditeur universitaire avant sa publication en 1885, conjugue chant poétique et chant incantatoire dans une composition dramatique sous-titrée *An Arcadian Fairy-tale* (*Un conte de fée d'Arcadie*). Quant à la seconde pièce *The Seeker* (*Le chercheur*)⁹⁵³, qui voit le jour quelques mois plus tard, elle se présente comme *A Dramatical Poem*⁹⁵⁴. Yeats se plaît à effacer les limites des genres du conte, du poème et du drame.

⁹⁵² W. B. YEATS, *Reveries over Childhood and Youth*, Macmillan, New York, 1916.

Disponible sur: <http://www.gutenberg.org/files/33348/33348-h/33348-h.htm>

W. B. YEATS, *Enfance et Jeunesse resongées*, trad. par Pierre Leyris, Gallimard, Paris, nouvelle édition, 1990.

⁹⁵³ Selon Jacqueline GENET, ce drame s'inspire d'*Alastor* de Shelley : Jacqueline GENET, *La poésie de William Butler Yeats*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, note 238, p. 73

⁹⁵⁴ Ces deux pièces furent publiées par Peter ALLT et Russell K. ALSPACH, *The Variorum Editions of the Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, New York, 1957, p. 644-685.

a) *The Island of Statues*

Lors d'une interview radiodiffusée, « I became an Author » (« Comment je suis devenu poète »), le poète commente sa première réalisation poético-dramatique en exprimant une certaine distance : « Lorsque j'avais dix-sept ou dix-huit ans, j'écrivis une pièce pastorale sous l'influence de Keats et Shelley, modifiée par celle du *Triste Berger* de Jonson »⁹⁵⁵. Jacqueline Genet observe que *The Island of Statues* fut « largement imité de Spenser pour son décor et de Shelley – du *Prométhée* en particulier – pour son vocabulaire »⁹⁵⁶. Ce drame en deux actes évolue dans un décor emprunté à la tradition des pièces bucoliques, mais l'Arcadie de Yeats ne se laisse pas fixer dans le temps. Les mythes évoqués renvoient à la Grèce antique tout autant qu'aux motifs des légendes médiévales et des contes de fées européens. Le sujet est intemporel, c'est celui que Yeats traitera toute sa vie : le tragique de l'amour, la quête du bonheur à l'épreuve du temps destructeur et de la conscience critique. La fleur bleue du romantisme prend ici une couleur écarlate – elle est la préfiguration de la rose yeatsienne et se cache dans un tapis de fleurs multicolores. Celui qui la recherche n'en connaît ni l'espèce, ni la couleur, mais de son bon choix dépend sa vie, l'erreur entraînant sa métamorphose en pierre.

L'intrigue est celle des quêtes des contes de fées et légendes : une belle bergère, Naschina, courtisée par deux bergers, aime un beau et noble chasseur, Almintor. Ennuyée par son existence monotone, elle exhorte le chasseur au départ pour l'aventure. Celui-ci se met alors en quête d'une fleur magique gardée par une magicienne féérique sur une île mystérieuse au milieu d'un lac. De nombreux jeunes gens ont déjà essayé de lui ravir la fleur ; ils ont été pétrifiés. La bergère est le seul être à pouvoir la conquérir, mais au prix de la vie d'une personne qui se sacrifierait pour elle. Le jeune chasseur subira donc le sort de ses prédécesseurs, tandis que la jeune fille part à sa recherche. Elle trompe l'enchanteresse et finit par obtenir d'elle le secret de la fleur : elle confère l'immortalité, la connaissance et le pouvoir de rendre la vie aux statues. Cependant, ces dons demandent comme sacrifice la perte inévitable de l'amour et de l'âme. Mais la jeune fille n'hésite pas ; elle renonce à son bonheur pour sauver la vie de l'homme qu'elle aime. Les statues reprennent alors forme humaine et créent ensemble un royaume sur l'île.

⁹⁵⁵ W. B. YEATS, « I became an Author », *Selected Prose*, Macmillan, Londres, 1964, p. 46 :

“When eighteen or nineteen I wrote a pastoral play under the influence of Keats and Shelley, modified by that of Jonson's *Sad Shepherd*, [...]”

La pièce débute à l'aube, sur la confrontation poétique des deux bergers. Alors que le premier chante l'éveil de la nature, le second répond avec l'évocation de trois aubes néfastes de la mythologie grecque : Didon s'immolant sur un bûcher au départ d'Enée, Clytemnestre avertie par le feu du veilleur du retour d'Agamemnon, Oenone assistant de loin à l'incendie de Troie. Les flammes destructrices sont comparées aux narcisses sauvages, fleurs porteuses de cet autre mythe d'une fin tragique qu'entraîne le repli de la beauté sur elle-même. Dès ses premières œuvres, Yeats conçoit le lien entre la beauté et la mort comme implicite à la femme et à l'amour, tous deux représentant également la vie. L'immolation de Didon, femme abandonnée consumée par le chagrin, est l'acte d'où proviendra la haine dévastatrice entre Carthage et Rome. Le meurtre d'Agamemnon préside à la fin des Atrides et le refus de pardonner exprimé par Oenone condamne non seulement son époux, Paris, mais scellera le destin de son peuple. La mort relie entre elles ces trois figures mythiques. Les images mythiques annoncent ainsi un danger qui se cristallisera au cours de l'action.

Les références mythiques projettent sur une scène pastorale simple, par comparaison (« as ... as... »), une atmosphère mythique. Elles fonctionnent comme triple artifice du dramaturge qui a pour effet d'éloigner l'action représentée vers un temps indéfini, d'instaurer le lien entre ce temps reculé et le présent, et de fournir une indication sur le drame qui se noue sur scène, créant ainsi une attente chez le spectateur. L'évocation du mythe antique est reprise à la fin de la première scène du premier acte. Le chasseur amoureux rêve de tresser avec la jeune fille une couronne qui ressemblerait à celle du berger Paris et d'Oenone aux temps paisibles de leur jeunesse sur le mont Ida, où la guerre n'existait que par une mise en abyme, dans un poème parvenu d'époques lointaines. Cette seconde allusion précède immédiatement et provoque peut-être chez la jeune fille le désir d'un amant qui se distingue par un acte héroïque. C'est donc par amour que le jeune homme se lance dans une aventure dont il sait la nature périlleuse.

Cependant la quête engagée n'a pas les caractéristiques du mythe antique, elle est celle du chevalier servant pour sa dame dans la légende médiévale. La transition est opérée par les paroles de la jeune fille :

« Pour preuve de son amour, un chevalier, sa lance au repos
Fera le tour du monde à la poursuite d'une quête
Jusqu'à percevoir au loin les écailles miroitantes du dragon :
[...]

⁹⁵⁶ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 78.

Un tel homme, je l'aimerai. »⁹⁵⁷

En revanche, l'objet de sa quête – la fleur magique – n'est pas le Graal, il appartient au monde du folklore. Au départ règne une atmosphère magique, le chasseur perçoit la tristesse de sa belle dans la nature : « l'herbe et les arbres répondent comme gémissement d'un elfe emprisonné »⁹⁵⁸. A l'approche du crépuscule, il s'ouvre sur son projet à son page, prétexte à l'introduction du conte de la fleur magique. Fleur de joie et gage d'amour, elle est aussi fleur de la jeunesse et de la beauté éternelles, fleur de vérité et « de la sagesse des elfes »⁹⁵⁹. Au milieu de ce conte de fée dans lequel pénètrent alors les personnages, se lève le chant incantatoire d'un esprit invisible invitant à le suivre. Tout porte à croire qu'il s'agit de la voix du serpent infernal, le Tentateur qui a causé la misère de l'humanité en incitant Eve au péché sous le pommier du jardin de d'Eden. Jacqueline Genet fait remarquer l'assimilation entre l'arbre du paradis et la fleur magique. Couper la fleur magique revient à cueillir le fruit défendu et entraîne le châtement, ici la pétrification. La notion de péché est par ailleurs évoquée par les voix des esprits sans corps, les âmes de défunts qui ont accosté sur l'île par accident.

Dans la troisième scène, le jeune homme établit un parallèle avec la toute première scène en comparant ses chances de réussite au sort de ses prédécesseurs et cette fin de journée aux aubes néfastes de la mythologie :

« Le ciel est plus pâle et brûle pourtant comme un bouclier
 Au-dessus de ces hommes dont les bouches furent scellées
 Il ya de longues années et qui furent figés en pierre.
 Et oh ! voilà qui est prodigieux ! chacun vint
 Lorsque le soleil s'enfonça comme une flamme coagulée
 Sous l'eau du lac dont la plus petite vague fut chargée
 D'un feu tournant sous les grands arbres enturbannés
 De brouillard visqueux, chaque voyageur battu par l'étoile vint
 Comme moi, choisir sous les flammes mourantes du jour ;
 Et à présent ils sont tous pierre, moi aussi je serai ainsi
 A moins qu'un dieu miséricordieux ne vienne me secourir
 Dans ce qui est mon choix. »⁹⁶⁰

⁹⁵⁷ W. B. YEATS, *The Island of Statues, The Variorum Edition of the Poems, op. cit.*, p. 651 :

“To prove his love a knight with lance in rest
 Will circle round the world upon a quest,
 Until afar appear the gleaming dragon-scales;
 [...] Such may I love.” (Nous traduisons.)

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 652 :

“and the grass and trees
 Reply like moaning of imprisoned elf”. (Nous traduisons.)

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 653 : “elvish wisdom” (Nous traduisons.)

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 656 :

“The skies more dim, though burning like a shield,

Le crépuscule est le moment crucial ; il fait coïncider la mort du soleil – et donc du héros solaire – et la métamorphose de l'homme, accomplissement des présages de l'aube. Toute l'action se déroule ainsi selon le cours naturel du cycle solaire et une logique imperturbable, celle-là même qui induit la fatalité du mythe grec et la chute de l'homme biblique. Ces deux motifs reviendront chez Yeats, dans la reprise de la tragédie d'Œdipe de Sophocle et la comédie *The Player Queen* (*L'Actrice Reine*, 1922).

Une prière, appel à l'aide du jeune homme, rétablit la dignité de la divinité grecque par rapport au Dieu chrétien ; timidement, le chasseur s'adresse à Pan, dieu de la nature pastorale :

« Oh, Pan bienveillant, prends désormais parti pour ton serviteur
Il fut notre ancien dieu. Si je parle bas
Et non trop distinctement, comment le nouveau dieu, reconnaîtra-t-il
Que je ne l'aie invoqué lui ? »⁹⁶¹

Faire coexister Pan et le Dieu chrétien, c'est adapter une pratique des peuples nouvellement conquis au christianisme qui ont vécu un changement de souveraineté dans la pensée religieuse. L'invocation de l'ancienne divinité païenne doit se faire à l'insu du Dieu chrétien triomphant. L'appel reste pourtant infructueux, le divin, païen ou chrétien, ne se manifestera pas. Une autre présence, invisible et anonyme, domine la scène. Le jeune homme finira pétrifié.

L'acte II se concentre sur le face-à-face des deux figures féminines antagonistes, la jeune bergère et l'enchanteresse. Représentant respectivement les régimes diurne et nocturne, les deux héroïnes vont s'affronter. La bergère, « fille des jours »⁹⁶², en sort victorieuse pour recevoir avec la fleur la révélation de l'ambivalence de ses propriétés.

Above these men whose mouth were sealed
Long years ago, and unto stone congealed.
And, oh! The wonder of the thing! Each came
When low the sun sank down in clotted flame
Beyond the lake, whose smallest wave was burdened
With rolling fire beyond the high trees turbaned
With clinging mist, each star-fought wanderer came
As I, to choose beneath days dying flames;
And they are all now stone, as I shall be,
Un less some pitying god shall succour me
In this my choice.” (Nous traduisons.)

⁹⁶¹ W. B. YEATS, *The Island of Statues*, op. cit., p. 657-658.

“Oh! Gracious Pan, take now thy servant's part.
He was our ancient god: if I speak low,
And not too clear, how will he new god know
But that I called on him?” (Nous traduisons.)

⁹⁶² *Ibid.*, p. 674 : “daughter of the days” (Nous traduisons.)

L'enchanteresse, « la pâle », « célèbre favorite mourante du soleil »⁹⁶³, « compagne de la chouette », sibylle tuée par la crécerelle⁹⁶⁴, est une figure crépusculaire qui lègue son savoir à l'aurore ascendante. Une grenouille, métamorphose familière aux contes de Grimm⁹⁶⁵, et aussi animal lunaire, sera trouvée morte au lieu de l'enchanteresse. Les forces chthoniennes cèdent à l'arrivée du héros solaire. La victoire de la bergère se transforme, enfin, en celle du héros chrétien sur l'ennemi païen, car l'héroïne est sous la protection de Saint Joseph dont elle porte l'image à son cou.

La défaite des divinités de la nature laisse cependant un héritage difficile. La paix de l'ordre naturel est rompue, et la plainte de la bergère résonne comme un écho de l'annonce faite au navigateur de Plutarque sur la mort du grand Pan:

« O Arcadie, O Arcadie, ce jour
Grand mal et grand changement ont perturbé
Ta paix. »⁹⁶⁶

Le pouvoir d'éveiller les pierres à la vie, le don de la jeunesse éternelle, de la beauté suprême, de la sagesse dernière, sont habituellement réservés aux dieux et aux êtres surnaturels. Non seulement ils ne peuvent se partager, mais ils retranchent aussitôt leur détentrice du cycle naturel. Ils signifient la fin du rêve, la solitude, la perte du bonheur humain, exprimées par l'impossible rire et la vision de la fin de l'être aimé, et ont pour conséquence la perte de l'âme et du salut éternel. L'existence future de la bergère se profile désormais comme une longue errance au cours de laquelle elle rencontrera Pan, « le berger fantomatique, roi des forêts de terreur »⁹⁶⁷, pour rejoindre ses proies poursuivies par une meute de chiens. On s'est éloigné ici de l'inventeur de la Syrinx et de sa séduction, pour l'autre face, effrayante, du dieu. La recherche d'amour, ce lien entre deux êtres, est remplacé par les appétits lubriques d'un spectre. Conjonction de panique et de débauche, Pan s'est retiré de l'espace pastoral de l'Arcadie dans des bois noirs et hantés. Le rêve se transforme en cauchemar. Fait important à relever, l'antique

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 673 :

“pale one”, “famous dying minion of the sun” (Nous traduisons.)

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 675 :

“the fierce kestrel birds

Slew thee, poor sibyl: comrades thou and I”

⁹⁶⁵ Les animaux sont les métamorphoses des fées dans les contes irlandais.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 676 :

“Oh Arcady, oh Arcady, this day

A deal of evil and of change hath crossed

Thy peace.” (Nous traduisons.)

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 675 :

“the phantom herdsman, king

Of the dread woods.” (Nous traduisons.)

divinité n'est plus associée aux nymphes, ses compagnes habituelles, mais aux fées. A ce point de rencontre entre les ères et les cultures, entre l'humain et le divin, la bergère, devenue fée, prend la place de la nymphe déchirée entre désir et crainte, elle est vierge victime. Ce retour à l'antiquité indique l'éveil de la puberté, problématique proche de celle que nous retrouvons chez Mallarmé dans la première scène du *Faune*.

C'est par amour que l'héroïne accepte de faire le sacrifice de l'innocence et du bonheur humain et qu'elle encourt la perte, telle la petite sirène du conte éponyme d'Andersen. Profiter de l'existence immédiate sans se soucier d'un lendemain inévitable, telle sera l'attitude de la bergère, telle est aussi la philosophie des fées – celle des Sidhe d'Irlande. La paix et le sommeil céderont aux agissements de la nouvelle vie. La bergère réveille les dormeurs par attouchement avec la fleur.

D'origines lointaines et diverses, ces voyageurs sont issus des ères mythiques évoqués dans la première scène et renouent ainsi avec les débuts de la pièce : le premier fut le témoin du départ d'Enée abandonnant Didon, le second a fui le règne austère de la cour médiévale du roi Arthur, le troisième a connu l'Arcadie aux temps où hommes et dieux se côtoyaient, il a vu Pan, dieu de la musique et de l'équilibre naturel. Le dernier a assisté au début du siège de la ville de Troie et a laissé derrière lui la jeune fille qu'il aimait. Pour tous, le temps a creusé un fossé qui rend le retour impossible.

L'action de la pièce se tourne alors vers l'évocation d'une utopie. Les dormeurs éveillés décident de fonder une union des civilisations à part du monde contemporain, dans le « cercle enchanté »⁹⁶⁸ de l'île et sous la souveraineté librement consentie de la bergère et de son chasseur. La conscience de la mort qui anéantira un jour l'existence de cette communauté perce cependant dans les derniers mots du drame, des paroles adressées à la bergère:

« Jusqu'à notre mort au milieu du cercle enchanté
De ces cieux vibrant d'étoiles, tu seras la reine. »⁹⁶⁹

Et la dernière indication scénique différencie la figure de la bergère, sans ombre, de celle de ses compagnons. Motif familier des contes⁹⁷⁰, l'ombre dénote la mort, mais

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 679 : "charmed ring"

⁹⁶⁹ *Ibid.* :

"Until we die within the charmed ring

Of these star-shuddering skies, you are the queen." (Nous traduisons.)

⁹⁷⁰ Un des récits les plus célèbres est *Peter Schlemil* (1814), œuvre du poète romantique allemand Adalbert von Chamisso (1814). A comparer avec le conte d'Andersen, *La petite sirène*, plus proche du sujet de Yeats.

aussi l'âme ; qui a perdu son ombre, a perdu son âme. Esprits de la nature, les fées n'ont pas d'âme⁹⁷¹, ainsi le chant des voix dans le drame de Yeats : « Un homme garde l'espoir du ciel, mais sans âme meurt une fée »⁹⁷². La bergère se retrouve au seuil de deux existences, celle des esprits et celle de la communauté humaine dont elle est le centre immortel.

Cette première pièce, saturée d'allusions mythiques, propose déjà une utilisation complexe de l'image mythique sous une forme qui mélange intimement poésie et théâtre. Le poète juxtapose récit, chant rythmique, action mythique et rituel. Les images mythiques prélevées dans des traditions hétérogènes se conjuguent pour laisser, à la fin de la pièce, place à une seule image syncrétique, première ébauche de l'unité des civilisations sur fond de l'unité de la quête de l'homme.

Les images mythiques se concrétisent dans les attributs des personnages : le luth, l'arc et la flèche, l'épée, les statues fournissent des repères matériels du recul vers une époque hors du temps, l'ère des mythes. Décor de la scène, évocation sonore, jeux de lumière et d'ombre contribuent à souligner une atmosphère mystérieuse, propice à la mise en scène d'événements surnaturels à l'exclusion du monde rationnel.

La pièce montre l'action des personnages comme réaction à des stimuli d'ordre émotionnel, en rapport avec l'évolution d'une prise de conscience. L'image mythique introduit dans le monde des passions et de leurs conséquences funestes dès la première scène. L'évocation des aubes mythologiques correspond à des fonctions évoquées plus haut : éloigner (à l'égal des accessoires) l'action dans un passé mythique, établir une liaison entre ce passé et le temps du drame, esquisser un modèle d'action qui dénote un dénouement tragique et, enfin, préparer le spectateur à regarder cette action dans l'optique de l'émotion et de la conscience humaines. Elle ouvre ainsi à la problématique fondamentale de la pièce.

C'est sur un renvoi répété au monde mythique d'un autre âge que se compose la constellation d'images mythiques propre à la pièce, première formule d'un lien entre les mythologies. Aux bergers, bergères, chasseurs, pages et voyageurs s'oppose la figure de

⁹⁷¹ C'est l'histoire d'*Undine* (1811), conte écrit par un autre romantique allemand, Friedrich de la Motte-Fouqué qui s'inspire de légendes et de Paracelse.

⁹⁷² W. B. YEATS, *The Island of Statues*, op. cit., p. 676 :

“A man has a hope for heaven,
But soulless a fairy dies.” (Nous traduisons.)

l'enchanteresse, beauté surnaturelle au corps évanescent. Des voix invisibles commentent l'irreprésentable et l'absent à la manière des chœurs grecs. La nature se dessine ainsi animée de présences surnaturelles ; panthère, chouette et grenouille sont associées à la maîtresse des lieux, l'Echo est personnifié, dans le murmure du vent parlent les esprits et les dieux, la fleur donne ou ôte la vie. Les objets même renferment une vie cachée : les statues sont les métamorphoses des voyageurs, et poussée par une énergie invisible, la barque ailée – celle de Lohengrin ? – transporte le héros. Cette vision animiste correspond bien à l'esprit des contes de fées que Yeats retranscrira. Dans ses éditions de contes, Yeats évoque les Sidhe, ce peuple des fées qui dansent et chantent dans le vent, invisibles pour certains, mais perceptibles pour tous dans le phénomène naturel. Les métamorphoses sont le trait distinctif de la tradition irlandaise. Néanmoins, et contrairement aux contes populaires d'Irlande, dans lesquels l'esprit féérique se défait de l'enveloppe choisie pour reprendre sa forme originale au moment de sa mort, *The Island of Statues* situe la métamorphose en animal à ce moment précis. C'est dans le sort réservé aux sorcières dans les contes de Grimm que l'on découvre un traitement analogue à celui qu'adapte le poète irlandais dans cette pièce.

Les divers niveaux des images mythiques sont aisément discernables dans cette œuvre de jeunesse. Leur emploi répond à une caractéristique que l'on a souvent reprochée au mythe irlandais, mais dont Yeats fait un critère littéraire : l'exagération. Elle vise à faire paraître les émotions et les actions qu'elles déterminent dans une pureté qui est en elle-même un absolu. La méditation philosophique y est imprégnée des problèmes psychologiques de l'adolescence, car proche de l'image du rêve, celle du mythe cristallise les mouvements de l'inconscient. Mais sous la couverture du mythe, la pièce ébauche déjà des préoccupations qui ont poursuivi Yeats toute sa vie : la vérité profonde des mythes anciens, le prix du savoir, le lien de l'homme avec son passé, les rapports entre amour et mort, entre beauté et destruction, entre émotion et conscience, entre la vie spirituelle de l'homme et ses actes. Aux frustrations de l'existence, le poète répond ici par un repli : la création d'une société fermée au monde dans un « locus amoenus » ou jardin édénique sur une île merveilleuse, autre forme de l'île d'Avalon.

Dans l'œuvre littéraire, l'image mythique émerge du discours pour former une toile de fond à l'action, la commenter et en dessiner la progression. Elle paraît sous la forme du nom mythique, accompagnée d'allusions précises à un épisode du mythe ou à sa signification particulière. Les éléments du conte de fées, caractérisé par l'anonymat

des figures et des lieux, surgissent dans l'interprétation surnaturelle de phénomènes naturels, dans l'assemblage d'accessoires qui font de l'objet ordinaire une pièce extraordinaire, enfin dans des processus de métamorphoses magiques et des situations typiques. Plus complexe que la métaphore, plus explicite que le symbole ne le demande, l'image mythique est dans *The Island of Statues* la composante d'un conte de fée dont le symbolisme est le fruit du syncrétisme.

b) *The Seeker*

Le « poème dramatique » *The Seeker* (*Le chercheur*), pièce en deux scènes publiée en cette même année 1885, reprend le sujet de la quête, ainsi que la rencontre de la Grèce bucolique et sereine avec le Moyen Âge chrétien et son monde de ferveur religieuse et de craintes superstitieuses. Cette fois, la fin de la quête se confond avec la mort du pèlerin dans une affreuse désillusion : la voix tentatrice qu'il a suivie comme hypnotisé toute sa vie, au mépris de toute dignité personnelle et faisant fi de tout devoir civique, se révèle appartenir à une horrible sorcière. La mort seule lui permet de se détacher de son étreinte. Jacqueline Genet perçoit dans cette pièce une parodie : « une parodie des quêtes romantiques ; ce récit ironique semble signifier que poursuivre n'importe quel rêve peut fort bien s'avérer dangereux. »⁹⁷³ Yeats s'essaie ici à un autre registre de sa création ; le genre comique, avec ses scènes burlesques ou grotesques, s'établira également sur le mythe⁹⁷⁴.

L'émergence d'images de terreur du conte folklorique provoque le retournement des valeurs chrétiennes du Saint Graal et du service médiéval du chevalier pour sa dame. Précédée de présages funestes, l'apparition a lieu au milieu des ruines d'un château, au cœur d'une forêt hantée par des êtres maléfiques. Elle semble figurer l'esprit du lieu et, peut-être, la cause de la destruction du château comme celle de la déchéance humaine. Le parallélisme entre la figure et son environnement fait d'elle une image de mort qui tranche avec l'espérance de vie offerte par les visions de beauté des romans courtois et des légendes. Elle relèverait plutôt de la littérature du romantisme noir défini par Mario Praz⁹⁷⁵. Personnification de l'Infamie, le fantôme féminin prend des traits de Méduse, lorsqu'elle tend un miroir vers le mourant – geste qui accélère sa fin. Suprême

⁹⁷³ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 80.

⁹⁷⁴ Voir : *A Pot of Broth, The Player Queen*.

⁹⁷⁵ Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle : le romantisme noir*, trad. par C ; T. Pasquale, Denoël, Paris 1977.

ironie, ce n'est pas le regard du spectre qui s'y reflète, mais l'image du chevalier succombant à l'horreur d'accéder à la pleine conscience de lui-même. Troublé une ultime fois par la voix mystérieuse, il meurt, laissant subsister la question sur l'origine de cette dernière perception. N'aurait-il pas été trompé par la figure repoussante ? La voix qui formule un appel impératif, voix sans corps venant d'un au-delà, est-elle celle d'une présence céleste, celle des esprits du folklore, ou encore une voix intérieure ? Yeats lui offre un rôle majeur.

Un poème, « *The Song of the Happy Shepherd* » (« La chanson du berger heureux »), conçu comme un épilogue à ces deux pièces sera seul repris dans l'édition des œuvres de Yeats.

c) « *The Happy Shepherd* »

Ce poème épilogue formule une réponse au chant des fées dans *The Island of Statues*. Le poète met dans la bouche d'un berger une méditation sur la vie et sur la poésie. S'ouvrant sur la constatation « Les forêts d'Ancadie sont mortes et révolue est leur joie antique »⁹⁷⁶, le poème procède par évocations antithétiques. Il esquisse le tableau du monde moderne par opposition au monde antique. A la joie, aux rêves et aux héros du passé ont succédé « les actes sans éclat »⁹⁷⁷, la science qui a « fendu et déchiré »⁹⁷⁸ les cœurs des chercheurs. L'unique divinité antique qui domine toujours l'évolution du monde est Chronos, le temps. Ce seul nom propre mythique donné au principe qui transforme tout acte et tout être en éléments du passé, désigne ici une machine : l'horloge fait entendre son bruit caractéristique. A côté d'elle, le monde moderne a élevé – en majuscules – deux autres expressions de sa foi : la Vérité Grise⁹⁷⁹ et le Crucifix. La vérité a vaincu le rêve, la croix les rois guerriers, le temps un passé héroïque et serein. Les images de la déchéance, la poussière, la mort et la fuite du temps auxquelles l'homme moderne est soumis ne peuvent être combattues que par le rêve, le retour à l'âme et l'œuvre poétique :

« Mais oh, enfants malades du monde,

⁹⁷⁶ W. B. YEATS, "The Song of the Happy Shepherd", *Crossways, The Collected Poems of William Butler Yeats*, Macmillan, Londres, 1979, p. 7 :

"The woods of Arcady are dead,

And over is their antique joy;" (Nous traduisons.)

⁹⁷⁷ *Ibid.* : "dusty deeds"

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 8 :

"has cloven and rent their hearts in twain" (Nous traduisons.)

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 7 : "Grey Truth"

De toutes ces choses inconstantes
 Qui nous dépassent dans les tourbillons d'une danse triste,
 Scandée par le chant martelé de Chronos,
 Les mots seuls sont un bien certain
 [...]
 Des rêves nouveaux, des rêves nouveaux ; il n'y a pas de vérité
 Sauf celle de ton cœur. »⁹⁸⁰

Face à l'anonymat des temps et des lieux de l'ère moderne, seul le passé est illustré par l'évocation du pays mythique d'Arcadie. Les temps modernes n'ont pas de couleurs, pas d'images. Le cœur de l'homme de science est froid comme les étoiles qu'il scrute à travers son télescope. Déchiré, il a perdu toute connaissance des vérités humaines.

Le poète invite à retrouver le rapport à la nature dans le murmure d'un coquillage et le passé mythique sur la tombe fleurie du faune. Yeats revient à l'animisme des contes irlandais : la nature abrite le sommeil des esprits, elle en dissimule la présence. A cet endroit où le monde terrestre et le monde divin cohabitent encore harmonieusement, il est toujours possible d'éveiller les êtres surnaturels par un chant qui rappelle la joie du temps où la terre fut jeune. Et si la terre ne rêve plus, c'est le rôle du poète de rêver, d'entamer le chant de joie qui évoque un rêve de beauté.

Lys et narcisses fleurissent la tombe du faune, ondulent au mouvement du vent. Assimilées à l'être mythique, ces fleurs symboliques dénotent l'innocence, la pureté, le sommeil mortel avec l'espoir d'une résurrection. Or, cet usage funèbre des fleurs relève d'une tradition et remonte à des origines très anciennes. Dans la mythologie antique, Perséphone est engourdie par un lys ou narcisses, lorsque Hadès s'en saisit. Au cours de sa descente aux enfers, Enée perçoit des lys au bord du fleuve Léthé. Le narcisses joue un rôle important dans les cultes infernaux et les cérémonies d'initiation, notamment dans le culte de Déméter à Eleusis. Le narcisses comme le lys caractérisent dans la Bible le printemps et l'ère eschatologique. Si le lys se distingue par une connotation lunaire, le narcisses représente une image du soleil. Le mythe de Narcisse renvoie encore à la conscience. Ainsi, le symbolisme des fleurs réunies fait de la tombe du faune une des premières expressions de l'unité d'être chère au poète, et la figure mythique du faune

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 7-8 :

"But O, sick children of the world,
 Of all the many changing things
 In dreary dancing past us whirled
 To the cracked tune that Chronos sings,
 Words alone are certain good.
 [...]
 New dreams, new dreams; there is no truth

renvoie à l'art poétique. Toutefois, cette unité caractérise l'état paradisiaque d'un monde disparu. Le rêve est la seule porte vers ce monde ; il devient de ce fait le détenteur de la vérité perdue. La tombe fleurie du faune remplace l'île merveilleuse de la pièce *The Island of Statues*.

Au regard de cet épilogue, *The Island of Statues* et *The Seeker* se présentent comme des expressions particulières de l'antinomie développée dans le poème. Le poète s'appuie sur l'image mythique et son utilisation selon deux fonctions : l'allégorie avec Chronos, le symbole dans l'association opérée autour du faune. La majuscule distingue la figure allégorique de la figure plus complexe du faune, qui est un nom générique et conserve la minuscule. Yeats oppose ainsi deux mondes : celui à sens unique, sans images, morne, insensible et apocalyptique de l'homme moderne, à l'univers multiple, mouvant, illuminé de couleurs, frémissant d'une vie en perpétuelle métamorphose, rempli d'émotion et d'espoir eschatologique de l'homme antique. L'allégorie et la personnification désignent dans ce poème l'objet du refus yeatsien (Chronos, la Croix, la Vérité Grise), alors que le symbole – plus discret, en minuscule – caractérise l'objet du désir (le faune, les fleurs). Si l'allégorie est associée à un mécanisme, le symbole a pour lui l'expression des richesses de la vie. Yeats a mis dans ce poème ses jeunes convictions sur la vie et sur la poésie, soutenues par l'alternance de l'image allégorique et de celle symbolique du mythe, et le syncrétisme auquel il parvient formule l'expression mythique de sa condition d'homme et de poète. La puissance du mot permet de sauvegarder et de faire resurgir la mémoire de cette existence. Par le chant, le mot exprime des vertus vivifiantes. Yeats formule ici en image ce qu'il théoriserait plus tard sous l'expression « la vie dans la mort ». L'importance de ce poème est soulignée par sa position particulière à la première place du volume *Collected Poems*. Il introduit ainsi de fait à la création poétique de Yeats.

Les images de la Grèce bucolique et de l'Europe médiévale s'enrichissent en 1885 par celles de l'Inde antique. Cette tendance suit les nouvelles préoccupations ésotériques du poète irlandais. Après la lecture du livre *Le Bouddhisme ésotérique* d'A. P. Sinnett, Yeats fonde à Dublin avec des amis « la Société hermétique » dans le but de « promouvoir le développement des religions orientales et plus généralement la théosophie »⁹⁸¹. Parallèlement, il s'initie au spiritisme. A l'occasion des rencontres de la

Saving in thine own heart.”

⁹⁸¹Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 33.

Société, Yeats fait la connaissance d'un philosophe brahmane, Mohini Chatterjee, qui sera pour lui le premier contact direct et décisif avec la pensée hindoue. Trois poèmes de son premier recueil de poèmes *Crossways* en témoignent : « Anashuya and Vijaya », « The Indian upon God » (« L'Indien à propos de Dieu ») et « The Indian to his Love » (« L'Indien à son Amour »). Ces trois poèmes pourraient être inspirés de la pièce de Kalisada, un poète indien du VI^e siècle, *Cakountala*, dont Mohini Chatterjee avait traduit des passages⁹⁸².

Les images mythiques mettent en relief la méditation hindoue, telle que Yeats a pu la connaître et l'assimiler comme expression de ses recherches ésotériques à ce stade précoce. Certes, les préoccupations restent très proches de celles des poèmes précédents, le syncrétisme des mythes (grec et hindous) opère, mais la pensée hindoue ajoute une nouvelle dimension et un moyen de conciliation. L'image mythique est le réservoir de cette pensée ; elle émerge sous les noms des dieux, dans la faune, la flore, le spectacle naturel et les caractéristiques géographiques. Les images sont reliées entre elles par un tissu d'associations qui se regroupent de façon concentrique autour du couple. C'est par cette structuration du poème qu'une banale histoire de jalousie gagne une profondeur de pensée et une implication spirituelle. Par sa charge de significations, l'image mythique éloigne du monde des réalités extérieures pour introduire à celui de l'esprit et des sentiments.

Des motifs et éléments caractéristiques suggèrent le mythe sans le nommer – ainsi l'évocation du milieu naturel du lotus ; des éléments issus de mythes d'origines diverses se combinent – le lys et le lotus – pour caractériser les personnages et les détacher de tout lien à l'anecdotique et au quotidien. La topographie prend l'apparence de la divinité qui l'habite et l'Himalaya, résidence des parents des dieux et figures solaires, épouse leur physionomie particulière. Le mythe remplace par une image traditionnelle une perception visuelle qui avait déclenché une méditation métaphysique chez le poète. Ainsi, nous suivons dans ce poème la métamorphose du quotidien. L'image mythique porte en elle le moteur et l'outil de l'intention poétique. En filigrane, Yeats crée la figuration vivante d'une abstraction, le « fantôme Beauté voué à se mouvoir aux abords des choses »⁹⁸³, détaché du monde et de ses réalités. Le poète

⁹⁸² *Ibid.*, p. 88. Pour Jacqueline Genet, l'hindouisme qui teinte ces poèmes est superficiel : « l'orientalisme est en général plaqué sur les poèmes, plutôt que véritablement intégré et [...] il est finalement un cadre souvent fort léger. »

⁹⁸³ W. B. YEATS, « Anashuya et Vijaya », *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 12-13 :

associera bientôt cette apparition à des figures mythiques (Hélène, Deirdre), derrière lesquelles paraîtra une expérience personnelle d'une actualité vivante.

L'année 1885 correspond pour Yeats à une rencontre décisive avec John O'Leary, ancien chef du parti nationaliste des Fenians, de retour d'un exil où l'avait conduit son engagement politique pour l'Irlande. O'Leary fait découvrir à Yeats la littérature irlandaise contemporaine, la matière épique, l'histoire et un enthousiasme patriotique. Cette influence dirige son œuvre vers le mythe irlandais, mais l'introduit aussi à l'action politique et au premier mouvement du Renouveau irlandais. C'est grâce à ces relations que le jeune poète pourra publier son premier recueil, par souscription. A la Société Irlandaise, présidée par O'Leary, Yeats fait la connaissance de Douglas Hyde, poète et érudit, qui contribue à accentuer « son goût pour le surnaturel et les légendes irlandaises »⁹⁸⁴. Un long poème dramatique, *The Wanderings of Oisín*, fut le premier fruit de cette nouvelle influence que le poète juge ainsi : « à partir du moment où j'ai commencé *Les voyages d'Oisín*, mon sujet devint irlandais »⁹⁸⁵. Le drame fut publié en un volume avec le recueil de poèmes *Crossways*. Ce type de publication associant poèmes et drame dévoile les liens resserrés qui unissent les deux types de créations, et devient caractéristique des éditions du poète. Autre effet, l'œuvre se trouve placée sous l'aura du héros mythique autour duquel se noue le drame.

Les tendances multiples de l'œuvre de jeunesse continueront à s'enrichir, tout comme les systèmes mythologiques et leurs syncrétismes nourrissant l'œuvre future, mais les bases sont déjà en place.

3. George avant sa rencontre avec les milieux symbolistes et Mallarmé

Les premières œuvres poétiques connues du jeune George datent de son séjour au lycée de Darmstadt. En 1887, il y crée avec quelques amis une première revue

“And, ever pacing on the verge of things,
The phantom, Beauty, in a mist of tears.” (Nous traduisons.)

⁹⁸⁴ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 34.

⁹⁸⁵ W. B. YEATS, *The Variorum Edition of the Poems, op. cit.*, p. 841 :
“[...] from the moment when I began *the Wanderings of Oisín*, [...] I believe my subject-matter became Irish.” (Nous traduisons.)

littéraire éphémère, *Rosen und Disteln* (*Roses et Chardons*), dans laquelle il publie ses tout premiers poèmes, dont une série de pièces satiriques. Les vers « Teuflische Stanzen » (Stances diaboliques) évoqués plus haut pourraient appartenir à cette catégorie. Cependant, aucun poème satirique ne sera édité, ni dans les *Blätter für die Kunst*, ni dans *Gesamt-Werke*. Notons que le jeune auteur utilise les pseudonymes « Edmund Delorme », « Edmund Lorm » ou « Rochus Herz » pour signer ses créations.

En l'absence de notes précises, la datation des œuvres de jeunesse est approximative ; elle a été réalisée à partir de la correspondance, d'annotations, de comparaison des écritures de George, de discussions avec le poète et de témoignages de proches⁹⁸⁶. Un long poème, *Prinz Indra*, a été identifié comme la première composition poétique, suivi des fragments dramatiques *Phraortes*, *Graf Bothwell* (*Le comte Bothwell*) et *Manuel*. Les sujets communs de ces créations dramatiques sont les relations au pouvoir monarchique, la responsabilité du régnant et le rôle de l'ami, héros proche du trône. Le poète a écarté les deux premières de l'édition de ses œuvres. En revanche, parmi les projets pour *Manuel*, retravaillé pendant plusieurs années, il sélectionne quelques fragments pour une publication dans la revue *Blätter für die Kunst*. Un dialogue « Manuel und Menes » est intégré dans le recueil clé, *Le Septième Anneau*, et une partie du drame paraîtra dans le dernier volume de *Gesamt-Ausgabe der Werke* (*Œuvres complètes*). En revanche, les poèmes de jeunesse réunis dans le recueil *Die Fibel* (*L'Abécédaire*) occupent le premier volume. L'œuvre de George s'ouvre et se referme ainsi sur les premières compositions du poète.

Il est à noter que le dernier volume de *Gesamt-Ausgabe der Werke* fut publié posthume, en 1934. Une annexe comportant des poésies de jeunesse fut ajoutée par les exécuteurs testamentaires. C'est dans cette partie que *Prinz Indra* trouve sa place. Une notice en fin de volume fournit des précisions sur l'ajout de ses compositions :

« Le titre de ce volume et le contenu de la partie principale ont encore été décidés par le poète lui-même. Sur l'acceptation des poésies de jeunesse et des essais en langue étrangères dans l'annexe, il n'a plus pris la décision définitive. [...]. *Prince Indra* est le poème le plus ancien des *Œuvres complètes*. »⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ Les publications des derniers disciples du poète, Georg Peter Landmann, Ernst Morwitz, Robert Boehringer, sont des témoignages précieux, comme aujourd'hui les recherches menées par Ute Oelmann, Kai Kauffmann, Robert Edward Norton ...

⁹⁸⁷ Stefan GEORGE, „Anmerkungen“, *Schlussband. Gesamt-Ausgabe der Werke*, op. cit., p. 138: „Der titel dieses bandes und der inhalt des hauptteiles wurden noch vom DICHTER selbst bestimmt. Über die aufnahme der jugenddichtungen und der fremdsprachlichen versuche des anhangs hat er nicht mehr endgültig entschieden. [...] PRINZ INDRA ist das früheste gedicht der gesamtausgabe.“ (Nous traduisons.)

Les pièces en annexe ne relèvent donc pas d'une décision arbitraire des héritiers, mais ont bien été discutées avant la mort du poète.

Si l'on considère la seule partie principale du dernier volume, hors les annexes, l'édition des *Œuvres complètes* s'achève sur la traduction d'un poème de la *Vita Nuova* de Dante, le sonnet « Meuccio », une œuvre de jeunesse. Dans ses vers qui semblent accompagner un envoi, Dante adresse un don de poèmes à un ami, ainsi fait George avec cette transposition en allemand. D'ores et déjà, on gardera à l'esprit cette architecture de l'édition des œuvres de George qui s'ouvre et se clôt sur un sonnet, une évocation mythique et l'allusion à ce grand faiseur de mythes que fut le poète Dante Alighiéri. Entre 1927, date de publication du premier volume, et 1934, George place sa création poétique sous le patronage de l'illustre ancêtre.

a) *Prinz Indra*

Le lycéen George reçoit une éducation humaniste ; il étudie la littérature grecque et latine, et il s'intéresse particulièrement aux œuvres des romantiques, aux opéras de Wagner, au culte de la déesse Isis et à la mythologie et la littérature de l'Inde ancienne, notamment – ce qui le rapproche de Yeats –, aux œuvres dramatiques de Kalidasa et de Bhavabhūti⁹⁸⁸. *Prinz Indra* est imprégné de l'ambiance légendaire qui règne dans ces pièces. D'après Edward Norton⁹⁸⁹, George aurait composé ce long poème en cinq parties peu de temps après son entrée au lycée de Darmstadt, en 1882, alors que Ute Oelmann situe sa composition en 1885⁹⁹⁰. Il n'en reste pas moins que le poème est la plus ancienne composition dans les *Œuvres Complètes*, ce qui est confirmé par une note des éditeurs. Ute Oelmann qualifie cette pièce de « romance indienne »⁹⁹¹, l'intégrant ainsi dans la lignée de la romance espagnole et de son avatar créé par le romantisme

⁹⁸⁸ Ute OELMANN, « Das eigene und das Fremde », *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1992, p. 294-310. D'après Ute Oelmann, (note p. 297), George avait alors en sa possession les éditions Reclam jun. des titres suivants: KALISADA, *Sakuntala*, adapté par Alfred Freiherr von Wolzogen, Leipzig, avant 1884 ; KALISADA, *Urvasi*, traduit en vers par Ludwig Fritze, Leipzig, avant 1881 ; BHAVABHUTI, *Malati et Madhava*, trad. en vers par Ludwig Fritze, Leipzig [sans date] ; *Nala und Damayanti*, conte indien extrait du *Mahabharata*, trad. En prose par Hermann Camillo Kellner, Leipzig [sans date]. Il s'agit de drames de la légende indienne d'auteurs des IV^e (le dramaturge Kalisada) et VIII^e siècles (le brahmane et dramaturge Bhavabhuti) et d'un conte extrait de l'épopée indienne, tous écrits en sanscrit.

⁹⁸⁹ Robert Edward NORTON, *Secret Germany. Stefan George and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2002, p. 25-27.

⁹⁹⁰ Ute OELMANN, « Das eigene und das Fremde », *op. cit.*, p. 296.

⁹⁹¹ Voir le sous-titre de l'article publié par Ute OELMANN : « Stefan Georges indische Romanze » (« La romance indienne de Stefan George »).

allemand. George en adopte la structure, des quatrains avec ou sans rimes, et la tonalité. Car, contrairement à la ballade, la romance se termine bien. Il en émerge une morale qui rapproche de la fable et de l'apologue, faisant du poème un « exemplum »⁹⁹².

Une localisation précise – Golconde (ancienne capitale du royaume éponyme du XIV^e siècle célèbre pour ses diamants) –, les noms génériques – rajah, éléphants, palmiers, palmeraie – et les noms propres – Indra, Apsara, Védas – introduisent à une ambiance mythique dans l'Inde ancienne. Du passé flamboyant de Golconde, il n'en subsiste aujourd'hui que des ruines. Indra, nom du roi des dieux, et Apsara, nom générique des nymphes célestes, appartiennent clairement au mythe hindou des Védas. Le poème se déroule dans un lieu scénique partagé entre quatre décors : le palais, les jardins du palais, la forêt sacrée et la palmeraie. Le sujet développé est l'histoire de la chute et de la rédemption du prince héritier du royaume de Golconde. Le prince Indra ne se confond donc pas avec le dieu hindou.

Indra ayant été élevé par un sage ermite à l'écart de la ville, au plus profond d'une forêt sacrée, est rappelé à la cour de son père, où il est accueilli triomphalement par le peuple. Lors d'une promenade dans les jardins du palais, il est attiré par la chanson douce d'une nymphe merveilleusement belle, Apsara, et finit par succomber à ses charmes. Désormais impur et se sentant coupable, il sombre dans la mélancolie. Il décide alors de retourner dans la forêt de l'ermite. Mais en déambulant à l'orée d'une palmeraie, il entend un autre chant, qu'il suivra pour découvrir un jeune homme, beau et pauvre, assis devant la hutte de son père. Après l'avoir observé et écouté pendant quelques jours, il s'approche, finit par se confier, sans pour autant révéler son identité, et les deux jeunes gens nouent une amitié sincère. Après une longue absence du jeune chanteur, le prince retrouve son ami pour lui révéler son identité, le changement qui s'est opéré en lui et faire de lui son premier conseiller.

Parmi les titres des cinq épisodes de la romance, le second « Der Fall » (« La chute ») attire l'attention. La chute du prince n'est pas sans faire écho à la *Genèse*, premier livre de la Bible, où la chute d'Adam entraîne l'exil du jardin d'Eden et la fin d'une existence bénie et heureuse. L'instigatrice du péché commis par le premier homme est Eve, la première femme, ici Apsara, la plus belle des nymphes. La consommation du fruit défendu dans le jardin du paradis apporte la connaissance, telle

⁹⁹² Ute OELMANN, « Das eigene und das Fremde », *Jahrbuch des freien deutschen Hochstift, op. cit.*, p. 309.

était la promesse du serpent, telle est l'expérience du prince dans le jardin du palais. George reprend la scène biblique pour évoquer la relation charnelle entre le jeune prince et la nymphe :

« Et après que le fruit ait été consommé
 Tout lui fut révélé
 Tout ce qu'il y a peu lui paraissait
 Obscur encore pour son bonheur
 Fut visible maintenant au grand jour
 Lui apportant souffrance et tourments. »⁹⁹³

Le prince ne lève plus les yeux au ciel et baisse le regard devant le souverain son père, comme Adam devant Dieu. L'épisode suivant, « Die Folgen » (« Les Conséquences ») correspond ainsi à l'expulsion du paradis et à l'errance du couple humain :

« Sans répit chassent le prince
 A travers les salles immenses de la bâtisse
 Les déchirements de son cœur
 Les nouvelles souffrances de nouvelles fautes. »⁹⁹⁴

George a réécrit le récit biblique en l'insérant dans une autre civilisation. Toutefois, dans le poème allemand, seul Indra est puni pour sa faute. Si donc Apsara correspond à Eve par l'acte de séduction, et si dans les arts Eve est souvent représentée comme ici Apsara, la nymphe aux longs cheveux chantant au clair de lune évoque tout autant les sirènes des légendes européennes. Parmi elles, Lorelei, la plus célèbre peut-être depuis le poème d'Heinrich Heine, se tient sur un rocher au bord du Rhin proche de la ville natale de George, d'où elle cause le malheur de ceux qui l'approchent. Apsara n'est pas un être humain ; nymphe de la fontaine du jardin, elle se prélassait dans un massif de fleurs. Elle n'est pas un être malfaisant *a priori*, son amour pour le prince ne semble pas feint. Comme Lorelei, c'est malgré elle qu'elle entraîne le prince dans le malheur par son attrait sensuel et un désir charnel impératif.

⁹⁹³ Stefan GEORGE, *Prinz Indra, Werke II, op. cit.*, p. 572-573:

„Und nachdem die frucht genossen
 Wurde alles ihm erschlossen
 Was vor kurzem ihm gewesen
 Dunkel noch zu seinem glück
 Und es trat jetzt klar zu tage
 Wurde ihm zu qual und plage.“ (Nous traduisons.)

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 573 :

„Ruhelos den prinzen jagen
 Durch des hauses weite räume
 Seines herzens heftig streiten
 Neuer fehler neue leiden.“ (Nous traduisons.)

En comparant le poème de George avec les œuvres de ses prédécesseurs, Ute Oelmann a recherché ce qui relève d'un mélange d'emprunts faits aux diverses sources et fait état des différences qui apportent à ce poème une signification particulière, révélatrice de l'œuvre future⁹⁹⁵. Elle constate peu de ressemblances : les noms hindous, la relation amoureuse entre le roi et la nymphe, le retour du fils élevé dans la forêt sacrée pour remplacer le père, le renoncement au retour dans la forêt sacrée, une vie d'action, l'amitié masculine. Elle constate un transfert du père au fils opéré dans l'œuvre de George. Dans le modèle hindou, le père aspire au retour dans la forêt, qui lui est refusé, pour imposer au roi d'assumer sa fonction. Une des différences majeures qui marquent la création du jeune poète est la valorisation négative de la femme et de l'amour, qui ne trouve aucun écho dans les pièces hindoues. La femme – ici la nymphe divine – est dans le poème de George une tentatrice qui entraîne l'homme vers le péché. En revanche, le poète allemand fait ressortir un élément présent dans l'œuvre de ses prédécesseurs : l'amitié entre hommes est le facteur éminemment positif qui sauve le prince. Le jeune poète-chanteur libère le prince de sa culpabilité en l'exhortant à mener une vie active, au plus grand profit de son royaume. Suivant ce conseil, le prince se lance dans des travaux de bâtisseur et y trouve la force de ne plus succomber à la séduction de la nymphe. Il devient alors le digne successeur de son vieux père, mais ne pourra plus retourner dans la forêt sacrée auprès du saint ermite. Dans l'hypothèse que ce récit transforme le mythe biblique, l'exclusion du paradis est certes effective, mais la vie terrestre est valorisée et reçoit tout son sens. L'homme devient décideur et acteur de son existence et de la terre qu'il habite.

On pourra lire des accents bibliques, ou pour le moins légendaires, dans le titre « Le Sauveur » choisi pour l'épisode de la rencontre entre le prince et le jeune homme pauvre. C'est, en effet, le rôle d'un sauveur d'âme que remplit le jeune homme anonyme. Mais s'agit-il pour autant d'un avatar de Jésus ? Ce beau jeune homme qui mène une vie simple et harmonieuse auprès de son vieux père pourrait effectivement rappeler la jeunesse du Christ, mais la scène est aussi évocation d'un souvenir, l'image du passé du prince chez l'ermite. Le jeune homme chante en s'accompagnant de la lyre et fait à son père la lecture des grands textes de l'antiquité traitant des héros de l'épopée. C'est la beauté du chant qui a attiré le prince, un chant différent de celui de la nymphe, fait remarquer encore Ute Oelmann qui voit, à juste titre, dans ce jeune homme l'image

⁹⁹⁵ Cf. Ute OELMANN, „Das Eigene und das Fremde“, *op. cit.*, p. 299-301.

du poète, une image que George cultiverait peut-être déjà pour lui-même⁹⁹⁶. Pratiquant un art qui ne se conçoit ni contemplatif, ni effusif, le poète joue le rôle d'un conseiller averti et lucide encourageant et incitant à l'action. La lyre renvoie ainsi à celle d'Amphion qui bâtit Thèbes au son de cet instrument, offert par le dieu Apollon.

La numérologie ouvre une perspective qui vient appuyer l'idée de création d'un monde. Deux nombres, 4 et 7, ainsi que leurs multiples, dominent le poème. Les strophes comportent 4 vers, chaque partie du poème est ainsi un multiple de 4, représentant traditionnellement le monde. Aussi, chaque vers est composé de trochées à quatre accents. Le prince est le dernier des sept enfants du roi, le nombre sept représentant l'union du monde et du divin. Enfin, le jeune poète est absent durant 10 cycles lunaires, c'est-à-dire dix fois vingt-huit jours, un multiple de quatre et de sept. Historiquement, cette durée correspond aussi à celle d'une année dans la Rome antique, comme dans l'Inde ancienne. Dix mois représentent ainsi chez les peuples anciens la durée du voyage qu'effectue le soleil autour de la terre ; le jeune poète-chanteur devient une figure solaire. Le nombre dix renferme un symbolisme extrêmement riche. Il représente la totalité et la perfection, et aussi le début d'un nouveau cycle, signe de renouveau. Dix est à la fois l'union de trois et de sept (Dieu et la création) et le nombre de la « Tetraktys » pythagoricienne, c'est à dire la somme des quatre premiers nombres ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$) et la figure géométrique symbolisant également la création de l'univers, tout comme la lettre YOD dans la Cabale rappelant les dix expressions créatrices, qui résonnent dans les paroles du jeune poète.

A la structure cyclique du poème, correspond la figure du cercle induite par la description de la palmeraie autour de la hutte qui héberge le jeune poète et son père. Il s'agit d'un lieu de refuge pour le prince, équivalent à un « hortus conclusus » ou « hortus deliciarum », par analogie au recueil de chants grégoriens de Hildegard von Bingen, sainte patronne de la ville, résidence de la famille de George. Le chant du jeune homme évoque alors le monde spirituel par opposition à la musique de la nymphe annonçant les délices terrestres. Les adjectifs pieux, saint, sacré se trouvent répétés dans le poème, qualifiant tantôt l'écriture des Védas, tantôt le lieu de vie de l'ermite, le fleuve, le vieil homme qui est aussi un puits de sagesse, puis la volonté du prince de retourner dans la forêt. Ces références répétées expliquent la réticence du prince à

⁹⁹⁶ Ute OELMANN, « Das Eigene und das Fremde », *op. cit.*, p. 308 et 309.

approcher un lieu saint, alors qu'il se sait indigne, marqué par le péché. C'est avec dévotion qu'il écoute le chant, osant entrer dans l'enclos que lorsqu'il y est invité.

Cette attitude est celle du Parsifal de l'opéra de Wagner, dernière œuvre du compositeur, représentée pour la première fois en 1882⁹⁹⁷, ce qui le place précisément dans le contexte de la création du poème de George. Et on sait que Wagner a intégré dans cette création de fin de vie, qu'il appelait « Bühnenweihfestspiel » (théâtre religieux, mystère) du nom du théâtre rituel sacré du Moyen Âge, des considérations mystiques venues d'horizons aussi bien chrétiennes qu'orientales. Comme Indra, Parsifal a été élevé à l'écart du monde contemporain. Son éducation dans les valeurs chrétiennes le guide vers une vie de pureté et de vertu, mais ne l'empêche pas de connaître la faute et le péché, lorsqu'il quitte l'enceinte de son domaine. Le qualificatif de « forêt des pénitents » pour la forêt de l'ermite tend à renforcer l'analogie. Les ressemblances entre ce héros du mythe de la table ronde, interprété par Wagner, et le prince Indra s'avèrent troublantes. Au deuxième acte de l'opéra, Parsifal résiste à l'attrait sensuel des filles-fleurs qui lui sont envoyées par Klingsor, mais cède au baiser de Kundry. Ce geste de faiblesse lui ouvre les yeux sur la vision incomprise dans le château du roi pêcheur et le chemin vers la spiritualité. C'est le point tournant du drame sacré : Parsifal deviendra roi des chevaliers du Graal. Là s'arrêtent cependant les ressemblances, car le prince hindou n'est pas destiné au domaine du spirituel, il accepte la fonction de souverain dont il a hérité.

Structure, images, allusions du poème sous-tendent une perspective chrétienne enchâssée dans le cadre du mythe hindou. On comprend dès lors que les instruments de musique qui accompagnent l'entrée triomphale du prince dans la ville – timbales, flûtes, fanfares, trompettes⁹⁹⁸ – n'aient rien de la tradition indienne, mais évoquent plutôt une cours européenne médiévale ; la lyre du jeune poète rappelle la culture occidentale, voire gréco-latine, et sa mythologie. George n'a pas recherché l'authenticité du tableau, mais il a eu recours à l'exotisme du mythe hindou propice à la rêverie, à l'imagination et à l'appel au spirituel.

⁹⁹⁷ Mais Wagner en a déjà publié le texte en 1877 : *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, Schott, Mainz. Par ailleurs, dès la première représentation qui précède de peu la mort de son compositeur, l'opéra a eu un succès retentissant. L'ouverture et certains extraits au piano furent joués dans de nombreuses salles de concert.

⁹⁹⁸ Stefan George utilise le terme « drommeten », mot du Moyen Âge, utilisé encore par Goethe, pour désigner les trompettes.

Par conséquent, la romance s'élabore sur trois strates, hindoue pour le niveau supérieur, sous-tendu par les couches chrétienne-mystique et gréco-latine. Selon la perspective choisie, les héros du poème prennent une stature différente. Notons que l'ami, le poète-chanteur, reste anonyme, c'est dire que l'identité importe peu. Il évoque la figure mythique ou incarne le type du poète. Pour qui sait lire derrière les apparences, le nom hindou du prince ne suffit pas à dissimuler une fusion avec des figures mythiques de la chrétienté.

Le poème met en évidence l'importance de l'art lyrique et le rapport au livre. Dans l'Inde ancienne, l'écriture, le sanscrit, est réservée à une élite. Issu de cette élite, le prince a été initié à la lecture des Védas, livres saints qui comportent la sagesse et les vérités essentielles de l'existence. Toutefois, les enseignements de ce livre lui paraissent énigmatiques et leur signification ne se dévoile qu'à travers l'expérience et grâce à l'intervention du poète. Les épopées anciennes lues par le jeune poète, enfin l'accompagnement de la lyre sont révéralés comme des modèles d'œuvres poétiques qui laissent une empreinte forte sur l'esprit, une allusion à la force du mythe.

George a su introduire dans ce poème des images, situations et attributs qui révèlent la complexité des figures et de leurs expériences pour parler de ses convictions et des questions qui l'assaillent. Les problèmes de l'adolescence y ont certainement leur place (le rapport à la femme et à la sexualité, les relations entre hommes), mais au-delà le poète s'interroge sur la relation entre le spirituel et le monde terrestre, sur la place de la poésie et du poète dans ce monde et face au pouvoir. On y perçoit déjà la volonté de créer, d'agir sur la société, voire sur le monde. Si les noms d'Indra et Apsara ne seront plus repris, l'ambiance de l'Inde ancienne inspire les poèmes de son premier recueil et *Das Buch der Hängenden Gärten (Le livre des jardins suspendus)* paru en 1895, alors que les figures du prince et du poète émergent tout au long de son œuvre sous des noms divers ou anonymes.

Il nous paraît intéressant de noter encore que le jeune poète ne parle à aucun moment de Dieu, hindou ou chrétien, mais clôt le poème sur une prière appelant la bénédiction du « grand esprit des mondes »⁹⁹⁹. S'il accepte donc la présence d'êtres féériques comme la nymphe de la fontaine, il refuse et la vision polythéiste de l'hindouisme et celle du Dieu chrétien, pour concilier et fusionner ces deux religions

⁹⁹⁹ Stefan GEORGE, *Prinz Indra, Werke II, op. cit.*, p. 582 : „hoher geist der welten“. (Nous traduisons.)

sous un principe spirituel sans nom, le même pour les mondes et les civilisations dans leur pluralité.

b) Les fragments dramatiques du jeune George : *Phraortes*, *Graf Bothwell*, *Manuel*

Les fragments dramatiques du lycéen George, *Phraortes* et *Graf Bothwell* (*Comte Bothwell*), écartés de la publication par le poète, relèvent de sujets historiques issus de deux périodes, régions géographiques et civilisations très éloignées : Phraortes est le nom porté par deux rois des Mèdes des VII^e et VI^e siècles av. JC., alors que Bothwell est un personnage de la tragédie de Marie Stuart, membre du conseil privé de la reine d'Ecosse qu'il épousa peu après la mort de son premier époux. Soupçonné du meurtre, il est contraint par une révolte des nobles de fuir au Danemark.

Le drame de *Phraortes*, dont le premier acte a été écrit probablement en 1886¹⁰⁰⁰, s'appuie sur un récit d'Hérodote qui raconte la résistance et la victoire de Tomyris, reine du peuple des Massagètes et mère du prince Spargapises, sur Cyrus (vers 529 av. JC.)¹⁰⁰¹. D'autres personnages et lieux renvoient à l'histoire de l'antiquité. Atossa est le nom d'une des filles de Cyrus et de l'épouse de Darius ; elle est l'une des protagonistes de la tragédie d'Eschyle, *Les Perses*. Thorax est, chez Hérodote, un Thessalien, roi de Larissa. Xanthos correspond à un fleuve de Turquie, sacré dans la mythologie grecque parce que Héra y baigna ses enfants Apollon et Artémis. Aux figures historiques, le poète associe des noms mythiques. Alastor est, comme Erinna, un esprit vengeur de la mythologie grecque, avant de devenir le héros de Shelley. Heliope (« qui regarde au loin ») est, chez Plutarque, une mère bienveillante, un esprit protecteur pour l'homme.

Le choix d'Eromenes, nom d'un jeune homme dans le second fragment, est particulièrement intéressant. Il s'agit du pluriel d'un nom grec qui désigne l'adolescent entretenant avec un « eraste », ou amant adulte, une relation amoureuse à caractère éducatif, une institution dans la civilisation grecque de l'antiquité. Quant à Phraortes, contrairement au roi historique, il assure dans le drame la fonction de conseiller de la reine, de grand chambellan. La tragédie opère une modification des faits historiques. La

¹⁰⁰⁰ Georg Peter LANDMANN, « Vorbericht », in GEORGE Stefan, *Phraortes. Graf Bothwell*, Küpper, Düsseldorf und München, 1975, p. 8.

¹⁰⁰¹ HERODOTE, « Histoire de Cyrus » (201 – 214), *Clio, L'Enquête I, Œuvres Complètes*, Gallimard, La Pléiade, Paris 1964, p. 134-139.

conspiration qui se noue autour de la reine Tomyris, se joue, d'après Hérodote, dans la tête de Cyrus et ne représente, de fait, qu'une interprétation abusive d'un rêve sur Darius.

Dans un article paru dans les *Blätter für die Kunst* avec la signature de Carl August Klein, George renvoie à son œuvre de jeunesse *Phraortes* comme le premier exemple d'un nouveau théâtre en Allemagne. Il informe les lecteurs de sa revue de son ambition de créer une œuvre dramatique qui réponde aux règles de la tragédie grecque¹⁰⁰² :

« Chez nous la première tentative de drame original dont j'aie pris connaissance est la tragédie *Phraortes* dont nous souhaitons bientôt offrir ici un florilège. Conçue d'après le schéma grec en grand amphithéâtre. La scène dans un lointain voilé. Nous pensons avec le poète : plus on crée un spectacle avec la prétention de faire « réel », plus l'œil exercé s'offusquera de tout ce qui ne pourra jamais être fait « réellement » et nous approuvons l'introduction du chœur qui, selon les conclusions de Schiller dans l'avant-propos de la *Fiancée de Messine*, n'est guère plus invraisemblable que le dialogue lui-même. »¹⁰⁰³

L'article revendique, en 1893, l'autorité de Schiller, justifiant ainsi *a posteriori* le plan du fragment dramatique qui prévoit, en effet, l'intervention d'un chœur sur le modèle antique. La mention de la tragédie de Schiller devrait attirer un instant notre attention. La *Fiancée de Messine* figurait, en effet, non seulement au programme scolaire, mais fournit le sujet de l'épreuve du baccalauréat pour George. A la lecture de l'avant-propos théorique sur l'introduction du chœur dans la tragédie contemporaine, on constate que ce texte s'attache à expliquer également la juxtaposition, voire la fusion des mythes d'origines diverses dans la pièce. Schiller se prononce ainsi :

« J'ai utilisé la religion chrétienne et la théogonie grecque en les mélangeant, j'ai même rappelé la superstition des Maures. Mais le lieu de l'action est Messine, où ces trois religions continuaient d'agir, tantôt religions vivantes, tantôt dans les monuments et où elles parlaient aux sens. Et puis, je considère comme un droit de la poésie de traiter les différentes religions comme un tout collectif pour l'imagination, dans laquelle trouve sa place tout ce qui porte un caractère propre et exprime une sensibilité particulière ; sous l'enveloppe de toutes les religions se trouve la religion elle-même, l'idée du divin, et le poète doit être autorisé à dire ceci sous la forme qu'il considère à chaque fois la plus commode et la plus adéquate. »¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰² Carl August KLEIN, „Unterhaltungen im grünen Salon II : Das Theatralische“, *Blätter für die Kunst*, Folge I, Bd. 4, Mai 1893, p. 112-116.

¹⁰⁰³ Carl August KLEIN, « Conversation au salon vert II : Le Théâtral », in Stefan GEORGE, *Feuilles pour l'Art*, 1892 – 1919, trad. Ludwig Lehnen, Les Belles Lettres, Paris 2012, p. 16.

¹⁰⁰⁴ SCHILLER, „Vorwort: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, in *Schillers Werke*, vol. 5, Standard Verlag, Hamburg, 1952, p. 263 :

„Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja selbst an den maurischen Aberglauben erinnert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drei Religionen teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen. Und dann halte

George trouve donc dans les écrits de Schiller un précédent et une garantie de respectabilité, pour les innovations dramatiques qu'il expérimente comme pour son traitement synchrétique des mythes et légendes.

Phraortes, tragédie s'attachant à un épisode de l'histoire épique des Perses, rappelle *Les Perses* d'Eschyle, considérée comme la plus ancienne tragédie qui nous ait été transmise. Malgré la proximité de son sujet, le jeune poète allemand ne se contente pourtant pas d'imiter ce modèle célèbre. Si Eschyle traite de la défaite des Perses contre les Grecs lors de la bataille de Salamine vers 480, George se place du côté d'un autre adversaire confronté à cet ennemi réputé puissant. A cette époque, il a pour ambition de donner l'impulsion à une autre ère de création théâtrale, à la hauteur de celle de l'antiquité.

Le premier projet théâtral du jeune George débute sur un acte en sept scènes, alternant monologues et dialogues. Cette exposition présente cinq figures : Phraortes, le chambellan, Tomyris, la reine des Massagètes, Spargapises, son fils, Thorax et Alastor, deux conspirateurs s'opposant à la reine. Toutes les scènes se déroulent dans la même journée, au palais royal, hormis la dernière qui s'ouvre sur l'extérieur d'une prairie, lieu des fêtes populaires.

La première scène introduit le héros éponyme, Phraortes, homme d'âge mûr, devisant sur son amour pour la reine contrarié par sa responsabilité envers le peuple, suite à la demande en mariage du roi perse Cyrus. Au cours d'une brève rencontre, deux conspirateurs, Thorax et Alastor, évoquent leur plan pour se débarrasser de la reine et prendre le pouvoir dans le pays, au motif d'une vengeance ancienne. La troisième scène montre la reine monologuant sur la décision à prendre : accepter la demande du roi ou la refuser, et entraîner ainsi son peuple dans une guerre contre la puissante armée des Perses. Le refus de la reine est le sujet d'un dialogue avec son chambellan. Sa décision est inébranlable, malgré les arguments de son conseiller qui tient à éviter une guerre qu'il croit perdue d'avance.

L'argumentation de Phraortes ouvre la scène à un autre niveau, un récit, mis en abyme, qu'il entame en dernier recours, dans le but de convaincre la souveraine :

ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muss dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.“ (Nous traduisons.)

Heliopé, jeune bergère de la vallée du Xanthos est d'une merveilleuse beauté et d'une grande intelligence, mais sa fierté l'amène à se moquer de tous ses prétendants. Un mariage est cependant arrangé par la famille avec le jeune et riche Adechtos qui se venge alors de la honte que lui avait apportée l'attitude de la jeune femme récalcitrante en faisant d'elle sa servante. Ce « conte » ou « mythe »¹⁰⁰⁵, selon les mots de Phraortes, est sans rapport avec le sujet antique ; sorti droit de l'imagination du poète allemand, il n'est pas sans rappeler la comédie shakespearienne *La Mégère apprivoisée*.

Congédiant son conseiller, la reine reste seule, attristée par l'incompréhension et les doutes de ses proches. Elle déplore le statut et les conditions que la société traditionnelle impose à la femme, condition à laquelle elle ne se soumet pas. Forte de sa conviction et soutenue par sa foi, elle s'en remet à l'aide de la divinité qui lui paraît assurée. Spargapises entre alors en scène, pour un dialogue portant sur les relations entre mère et fils. La reine, se justifiant par la charge de son rang du peu de temps qu'elle peut consacrer à son enfant, accepte de l'accompagner à la fête des moissons pour s'évader un moment dans des réjouissances populaires. La dernière scène débute au milieu des danses de jeunes gens qui chantent une mélodie dédiée à la déesse des récoltes.

Un second projet, écrit probablement en 1888¹⁰⁰⁶, ne comporte qu'une première scène entièrement rédigée, suivie d'ébauches sommaires pour six autres scènes. Thorax, appelé ici Thoras, est rejoint par le jeune Eromenes. Artossa, fille de Thoras, Erinna, un messager et le chœur apportent de nouvelles perspectives. Du point de vue de la progression de l'action, il pourrait s'agir du deuxième acte ; les fragments de phrases esquissant le contenu des dernières six scènes évoquent la guerre, la mort de Spargapises et la victoire sur les Perses. Le nœud se resserre autour de la reine par un rapprochement avec Thorax-Thoras ; l'arrivée d'Erinna et la dernière indication scénique, qui montre Phraortes se voilant les yeux, pourraient désigner une évolution vers une fin terrible. George met en évidence la composition d'une tragédie sur le modèle grec, avec l'introduction d'Erinna et du chœur.

Au cours de la première scène, Thoras expose au jeune Eromenes la raison du violent désir de vengeance qu'il éprouve et qu'il veut assouvir à tout prix : le meurtre de son père, enseveli dans un endroit inconnu sur ordre d'un parent de la reine, est resté

¹⁰⁰⁵ Stefan GEORGE, *Phraortes*, op. cit., p. 23 : „ein Märchen“, „die Sage“.

¹⁰⁰⁶ Georg Peter LANDMANN, „Vorbericht“, *Phraortes. Graf Bothwell*, op. cit., p. 8-9.

impuni. Eromenes, venu demander la main de sa fille Artossa, se voit engagé à soutenir activement les projets de Thoras, avec la promesse d'obtenir ce mariage en cas de succès.

L'entrée en scène du jeune Eromenes ne paraît pas anodine. Le jeune homme qui désire se marier est sur le point d'entrer dans la vie adulte. Il appelle Thoras « père » et se montre habitué à fréquenter sa maison. Une certaine familiarité affective semble le lier à cet homme d'âge mûr avec lequel il échange librement, faisant même savoir qu'il ne partage pas entièrement son avis sur la reine. Pourtant, il se soumet facilement aux projets de l'aîné. Cette relation, qui pourrait être de bon voisinage, de respect pour l'expérience, prend une dimension particulière au regard du nom que George a choisi pour le jeune homme. Il semble s'esquisser ici une autre forme de relation entre hommes que celle de l'amitié, qu'il avait abordée dans *Prinz Indra*. Les textes grecs lui ont appris le rôle initiatique que jouait la relation amoureuse entre hommes de deux générations. Ici, ce rôle prend une forme négative de dépendance et manipulation, mais George la transposera des années plus tard en une relation complexe entre maître et jeune disciple, en la valorisant positivement.

Il est à noter que le sujet épique se concentre sur les agissements des hommes, leurs motivations, leur héroïsme. Aucune intervention divine ni merveilleuse ne semble être prévue par le poète. Les appels que la reine adresse à la divinité n'en précisent ni le nom, ni la fonction. Ce choix ne suit que partiellement les informations d'Hérodote sur la religion des Massagètes qui adorent le Soleil, comme leur dieu unique. George introduit une seconde divinité : la déesse des récoltes porte en elle l'allusion à une surimposition. Dans la mémoire du jeune poète, elle renvoie à l'image de la Sainte Vierge portée en procession lors des cérémonies d'action de grâce dans la région de son enfance, et qu'il avait alors associée à la déesse Isis.

Une autre présence mythique est assurée par les noms propres Erinna et Alastor. Ils appellent les divinités vengeresses qui président à l'issue tragique dans le théâtre antique, vers laquelle l'action progresse inexorablement. Comme dans le modèle grec, la victime désignée, la reine Tomyris, est innocente, mais l'ombre du passé maudit de sa famille pèse sur elle.

L'historien Hérodote ne connaît pas la rigueur des sciences de l'histoire moderne. Les faits racontés sont accompagnés d'aspects mythiques et de récits issus de l'épopée héroïque. Le théâtre de l'antiquité grecque renforce la qualité mythique de

l'histoire par la mise en scène. Le destin tragique et le caractère héroïque du personnage face à l'adversité et à la trahison en constituent des éléments essentiels, que George tente de retranscrire dans sa propre pièce, tout en mêlant aspects historiques, allusions mythiques et rituel chrétien. Derrière les sujets apparents se profilent des questions existentielles et des émotions humaines universelles : l'existence d'un au-delà, les rapports difficiles entre mère et fils, les relations de pouvoir, le sacrifice, la fidélité, la manipulation, la trahison, l'amour inavoué, les rapports entre les sexes.... Ce sont les préoccupations du jeune poète qui en a trouvé l'expression dans les textes des grands prédécesseurs. La façade antique permet de mettre en scène des interrogations et conflits personnels.

Une attention particulière est portée à la condition de la femme, aux attentes de la société, à sa propre détermination, et légitimité de souveraine, à sa responsabilité de femme au pouvoir, à son rôle de mère. Son sens du sacrifice, sa combativité pour une juste cause, la pureté de ses intentions et sa grande pitié font de Tomyris une sainte, avec comme seule ombre son absence en tant que mère. On sait la relation distante et peu chaleureuse de la mère du jeune poète vis-à-vis de ses enfants. Mais au-delà, George se serait-il intéressé à la position de la femme dans la société de son époque ? Aurait-il voulu porter sur scène les difficultés de cette condition sous les traits d'une héroïne éminemment positive, et faire l'éloge de la femme courageuse et dévouée ?

Les fragments du drame *Graf Bothwell* (*Comte Bothwell*), composés à la même époque, s'attachent à un autre portrait de femme, une autre souveraine, bien que le titre porte le nom de son amant. La création s'inscrit dans le contexte d'une représentation de la tragédie *Marie Stuart* de Friedrich Schiller en 1886 au théâtre de Mannheim. George s'intéressa par la suite de plus près à la biographie de la reine. Deux publications récentes sur la vie de cette souveraine, généralement considérée comme martyre, semblent lui avoir fourni un support scientifique, d'autres sources seraient possibles au regard de l'orthographe choisi pour les noms propres¹⁰⁰⁷. La pièce pourrait dater de 1887, car la signature « Edmund Delorme », adoptée par George, est le pseudonyme qu'il utilise en juin 1887 pour signer ses poèmes dans la revue scolaire *Rosen und Disteln* (*Roses et Chardons*). Il est à noter que la tragédie de Schiller traite de la fin de Marie Stuart et ne fait pas intervenir la figure de Bothwell. C'est donc le choix de

¹⁰⁰⁷ Georg Peter LANDMANN, « Vorbericht », in : Stefan GEORGE, *Phraortes . Graf Bothwell*, op. cit., p. 9-10. Les biographies de Marie Stuart par Arnold Gaedeke et Theodor Opitz parurent en 1879.

George de donner une stature dramatique et une aura tragique à ce personnage historique.

La page de couverture annonce un prélude et cinq actes, mais seul le premier acte de dix scènes nous est connu. Dans la liste des protagonistes du drame apparaissent les noms prévus pour une entrée en scène plus tardive : l'épouse de Bothwell, l'archevêque de Dublin, John Craig – un prêcheur calviniste –, ainsi que des anonymes, demoiselles de la reine, nobles, soldats, gens du peuple. Ils font présager une tournure religieuse, peut-être de conflits entre catholiques et protestants, mais aussi une ouverture vers les différentes classes sociales : gens de la cour, noblesse et classes populaires. Toutes les scènes du premier acte se déroulent au château de la reine à Edimbourg. La majorité est composée de dialogues, trois scènes de monologues sont réservées à la reine (scènes 5, 8 et 10), une à un émissaire anglais (scène 4). La part de la reine dans ce premier acte est donc prédominante. En revanche, la contribution de Bothwell est relativement restreinte, mais il est présent indirectement en permanence, en tant que sujet de discussion des autres protagonistes.

L'action débute après le meurtre de Darnley, premier époux de la reine Marie Stuart. Il règne d'ores et déjà une ambiance de conspiration qui a pour but de faire tomber le comte Bothwell, personnage influent à la cour et accusé de ce meurtre par une partie de la noblesse. La tension historique entre la cour d'Angleterre et celle d'Ecosse ajoute à la problématique. Les amis de Bothwell lui conseillent de prendre la fuite devant la vindicte populaire et une possible exécution, alors que la reine, accablée par ses ennemis, reste hésitante à son sujet. Le comte refuse de partir. Faisant face aux rumeurs et aux accusations injustifiées, il se présente devant la reine qui finit par prendre son parti contre la noblesse.

D'après Thomas Karlauf¹⁰⁰⁸, George a pris la défense de Bothwell pour le réhabiliter face à la position d'historiens qui le présentent comme un personnage ambigu. Il suit de fait la voie ouverte par le dramaturge Ibsen qui réhabilite Catilina dans une pièce éponyme dont le jeune poète allemand vient de traduire un morceau. Aussi, ce premier acte de la tragédie lave le comte de tout soupçon pour révéler en lui le fidèle serviteur de la reine qui n'a jamais œuvré que pour le bien de son pays. Mais le cri de vengeance du père de Darnley, les jalousies des nobles et les intrigues du demi-

¹⁰⁰⁸ Voir : Thomas KARLAUF, *Stefan George : Entdeckung des Charisma*, Blessing Verlag, München 2007, p. 52-77.

frère de la reine laissent imaginer l'avenir funeste qui attend deux figures centrales de cette pièce, la reine et le comte, irréprochables tous deux, mais salis et poursuivis par leurs ennemis respectifs qui se retrouvent un commun intérêt. Bothwell s'élève ainsi à la hauteur du héros tragique, il acquiert l'aura du martyr reconnu à Marie Stuart.

Le fait que George n'ait pas voulu éditer ces fragments, alors qu'il n'a pas hésité à livrer les scènes de *Manuel*, autre tragédie, ainsi qu'un ensemble de poésies de jeunesse, doit nous interroger. Il s'avère, à y regarder de près, que la figure féminine incarne dans ces pièces une figure de premier plan, héroïque et victorieuse de ses ennemis, qui laisse peu de place au héros masculin. Le poème dialogué de « Der Brand des Tempels » (« L'Incendie du Temple ») dans *Das Neue Reich (Le Nouveau Règne)*, dernier recueil du poète, décrit certes encore une reine courageuse et dévouée, mais elle n'a plus que la beauté et la noblesse pour convaincre, et doit s'incliner face à un adversaire caractérisé comme tout-puissant et sans pitié. La vision de la femme a changé, elle est devenue le « sexe faible » aux yeux du poète et dans son univers. Néanmoins, en l'absence d'un texte complet, il est difficile de faire des conjectures sur la suite de l'action où le héros masculin devrait occuper une place majeure. Aussi, si l'histoire nous donne la fin de Bothwell, on ne sait rien de la figure d'un Pharortes dans la vie de Tomyris. En revanche, Hérodote nous transmet le rôle que Tomyris a joué dans la fin de Cyrus, occasion qui l'amène à réaliser la menace proférée face au Perse. C'est alors une reine guerrière et une mère féroce qui vaincra les armées perses et venge la mort de son fils en plongeant la tête de son ennemi mort dans une bassine de sang. Il paraît dès lors difficile de concilier les deux faces de Tomyris, celle peinte par George dans les premières scènes et celle d'Hérodote¹⁰⁰⁹.

En choisissant comme héros et titres de ces deux pièces des personnages historiques de second plan, George fait un choix analogue à celui de Mallarmé qui recherche avec Hérodiade à éviter le piège de figures trop connues et trop chargées de faits anecdotiques. Ces héros sont pour ainsi dire des pages incomplètes de l'histoire, ce qui n'empêche pas les efforts de documentation en amont de la création. Dans *Graf Bothwell*, qui traite d'un personnage appartenant à un passé relativement récent, le jeune poète expérimente un procédé d'hagiographie qu'il applique plus tard à des poètes et

¹⁰⁰⁹ La reine Tomyris a été comparée avec Judith, autre coupeuse de tête. Le thème a connu une certaine fortune dans la peinture. Quelques exemples de tableaux représentant la scène par : Peter Paul Rubens 1620 – 1625 (Louvre), Mattia Prêti 1685 – 1690 (Louvre), Gustave Moreau 1873 – 1880 (Musée Gustave Moreau).

artistes du XIXe siècle et à des amis proches. Ce que Schiller a réalisé pour la reine d'Ecosse, George le tente pour le plus proche soutien de Marie Stuart. La présentation de la personnalité du comte, qui résiste et se bat contre les forces du destin au péril de sa vie, atteint au stade du héros, voire à celui du martyr. Ainsi, l'histoire elle-même rejoint le mythe.

Le dernier volume des éditions *Gesamt-Ausgabe der Werke* s'ouvre sur les trois états de la tragédie *Manuel*. Avec la distance critique que les années ont apportée, un avant-propos précise les dates de composition, les lieux de publication et l'intention poétique :

« La version la plus ancienne du Manuel – qui date environ de l'année 1886 – traitait au niveau de l'enfant des rapports humains premiers à la manière de la poésie pastorale d'avant Goethe. La deuxième – de la dernière année scolaire en 1888 – était remplie de certaines questions et tensions de l'adolescent. [...] La troisième · les réécritures – [...] – qui reviennent sur le premier projet ont été composées dans les années 1894/95 ».¹⁰¹⁰

Le premier état est un court monologue de onze vers non rimés, que Timon prononce devant sa cabane. Le vieil homme décrit un lieu bucolique et paisible dans une ambiance matinale printanière ou estivale qui lui fait ressentir avec plus d'acuité son profond chagrin. La scène est la pure expression d'une émotion dont elle ne dit pas la cause. L'adjectif « heilige » (« saint ») qui caractérise le fleuve évoque la sacralité du lieu et établit un lien avec le poème *Prinz Indra* qui date de la même époque.

Le second état de la pièce plante un décor scénique toujours bucolique, mais décrit ici par les didascalies qui indiquent aussi un lieu d'action précis, Trébizonde. La tragédie est composée de huit tableaux – non de scènes. C'est la version la plus développée, George y mêle une situation politique à fond historique – un soulèvement populaire contre le souverain de Trébizonde – à une histoire personnelle sur fond légendaire et littéraire, qui évolue en croisant les relations : celles entre père et fille, puis entre père et fils, l'amour entre Leila et Manuel, l'amitié entre Manuel et Menes.

Le poète allemand installe l'action dans un cadre pseudo-historique, un lieu antique dans lequel évoluent des figures aux noms célèbres. Trébizonde est une ville portuaire sur la mer noire, fondée par les Milésiens au VIIe siècle av. JC.. Au cours d'un passé mouvementé, elle a connu la domination perse, est annexée par le royaume du

¹⁰¹⁰ Stefan GEORGE, „Vorbemerkung“, *Manuel, Werke, op. cit.*, p. 523:
„Die früheste fassung des Manuel – etwa aus dem jahre 1886 – behandelte auf kindlicher stufe nach art des vorgotischen schäfergedichts einfachste urmenschliche verhältnisse. Die zweite – aus dem letzten

Pont, passe en 63 sous domination romaine et fait partie de l'empire byzantin au Moyen Âge. A la chute de Constantinople, elle devient la capitale du nouvel empire de Trébizonde. Par ailleurs, plusieurs empereurs de Byzance et de Trébizonde, issus de la famille des Comnène, ont porté le nom de Manuel. Mais c'est également celui d'un prince dans la tragédie *Die Braut von Messina* de Schiller, évoquée plus haut. Or, Manuel est dans la pièce de George fils de roi.

Les noms de Timon et de Sophron semblent renvoyer à deux éminentes personnalités grecques : le poète Sophron de Syracuse et le philosophe Timon – protagoniste de la pièce éponyme de Shakespeare –, vécurent tous deux au Ve siècle avant notre ère. Il en résulte que leur rencontre avec l'un des empereurs eût été impossible, un fait qui dément l'idée du drame historique appuyé sur des événements réels. Tout au plus pourrait-on y voir l'intention d'imaginer une rencontre fictive. Encore plus délicate s'avère la recherche d'un modèle pour Menes, que l'on ne saurait assimiler ici au roi égyptien, fondateur de Memphis au IIIe millénaire. La piste étymologique paraît plus concluante : Menes renvoie alors d'abord à un serviteur, puis à un musicien qui accompagne le poète sur la viole, la vielle ou la harpe, un abrégé du nom générique « ménestrel » dans les cours du Moyen Âge. Dans la pièce de George, Menes tente de ramener Manuel, l'idéaliste, sur le terrain des réalités et de la raison. Menes, composé sur « mens », serait alors le nom qui désigne l'homme de raison. On pourrait encore penser à une variation du nom Eromenes de la pièce *Phraortes* ; il s'agirait alors d'un abrégé qui ampute le nom de sa connotation amoureuse.

La source de l'histoire d'amour tragique entre Manuel et Leïla à laquelle nous introduisent les fragments, est à chercher ailleurs. Le nom du seul personnage féminin de la pièce et la ressemblance phonétique du prénom masculin avec une figure arabe permettent de remonter à l'histoire de *Leïla et Majnùn*, une très ancienne légende qui a inspiré, parmi bien d'autres, le poète perse Nizami au XIIe siècle. Majnùn, fils d'un roi d'Arabie, aime Leïla, qui est mariée à un autre homme. Elle rencontre néanmoins le jeune homme en cachette. Le décès de son époux survient, lui permettant de s'unir à Majnùn, mais elle meurt et le jeune homme se suicide. Cette histoire d'amour orientale n'est pas sans rappeler *Roméo et Juliette*, tragédie de Shakespeare. De fait, en accord avec cette pièce et à la différence de la légende perse, l'héroïne de George n'est pas une

schuljahr 1888 – war von gewissen fragen und spannungen des jüglings erfüllt. [...] Die dritte · die Umschreibungen – auf den ersten plan zurückgreifend stammen aus den jahren 1894/95 (Nous traduisons.).

femme mariée, mais une jeune fille tenue à l'écart du monde par un vieux père inquiet, roi dépossédé de son trône et exilé. Leila a entendu parler de l'acte héroïque de Manuel, qui a sauvé une personne inconnue d'un incendie. L'évocation de cette scène constitue une variation du sauvetage de la jeune Recha par le templier dans *Nathan le Sage* de Lessing. L'issue ressemble à celle de la pièce de Shakespeare : Leila s'étant suicidée, Manuel se tue sur sa dépouille et les deux pères restent seuls, chacun portant son deuil.

La relation entre le prince Manuel et le citoyen Menes introduit une portée politique dans la tragédie. Menes est, en effet, un des chefs d'un mouvement populaire qui prépare le renversement du roi et de son gouvernement. Leur rencontre se fait par l'appel à deux situations du *Nouveau Testament*. Les impressions éprouvées par Menes vis-à-vis du prince relèvent de la rencontre entre Saint Jean et Jésus. Comme Saint Jean, Menes salue en Manuel l'être supérieur :

« Et soudain une lumière tomba dans mon âme :
Je saisis qu'un plus grand que moi
Fut né dans la succession des destins. »¹⁰¹¹

Et Manuel confirme avoir été envoyé pour accomplir une mission divine :

« Dans la mission difficile qui m'a été imposée
– Que j'ai du ciel – j'ai besoin de toi ». ¹⁰¹²

Devant la violence que prennent les événements, le prince voit ses rêves de paix échouer :

« Mais où, Menes, reste-t-il, le royaume de paix
Qui seul peut assurer une paix durable ... » ¹⁰¹³

Enfin, le monologue de Menes devant le cadavre de son ami annonce l'émergence d'une foi nouvelle et fait de Manuel le fondateur d'une religion :

« Toi Pur, toi Saint
[...]
Toi cher mort · ton esprit n'est pas mort
Tu l'as soufflé en moi de ton vivant .. » ¹⁰¹⁴

¹⁰¹¹ Stefan GEORGE, *Manuel, Zweite Stufe, Werke, op. cit.*, p. 530 :

„Und plötzlich fiel ein licht in meine seele
Ich merkte dass ein grösserer als ich
Erstanden war im wechsel der geschicke.“ (Nous traduisons.)

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 531 :

„Im schweren amte das mir auferlegt ist
– das ich vom himmel hab– bedarf ich dein“. (Nous traduisons.)

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 538 :

„Wo aber Menes bleibts das friedensreich
Das dauernd nur den frieden sichern kann...“ (Nous traduisons.)

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 542 :

Cette scène est le septième tableau de la pièce. Manuel et Menes réapparaissent dans le septième recueil de Stefan George, *Der Siebente Ring*. Et dans ce recueil précisément, le poète annonce l'arrivée du nouveau dieu Maximin. Il est important de savoir que Menes n'est pas seulement un révolté, c'est aussi un rhétoricien au discours convaincant, un maître de la parole. C'est avec la force des mots qu'il entend propager l'héritage de son ami – assumant ainsi le rôle de l'apôtre qui est aussi celui du poète.

Dans ce deuxième projet de la tragédie *Manuel*, les personnages et leur histoire sont rehaussés au niveau héroïque par les allusions au mythe, à la légende et à la littérature qui les définissent ou les entourent. Avec l'amitié et l'amour entre personnes de conditions différentes, George révèle des préoccupations sociales ; il met en lumière l'insatisfaction d'un peuple et l'abus de pouvoir d'un souverain qui ne se remet pas en question, mais se décharge de ses responsabilités en désignant une volonté divine dans les malheurs qu'il a provoqués. Manuel, le héros idéaliste du titre de la pièce, et Menes, son ami et homme d'action, présentent dans cette tragédie une association forte avec l'histoire du Christ. Menes, le survivant, recouvre à la fois la fonction de Saint Jean Baptiste, le précurseur, et celle d'apôtre relayant la parole sainte. Quant à Manuel, il est l'envoyé du ciel et le jeune héros mort qui accède à la divinité. Toutefois, cette mort laisse un goût amer ; Le suicide du jeune prince est l'acte de désespoir d'un incompris qui a perdu l'amour, l'amitié et l'idéal auxquels il croyait. Fallait-il un sacrifice, pour insuffler l'émergence d'une foi qui ne repose pas sur l'idée d'un dieu, mais sur celle de la grandeur de l'homme ?

La troisième version du drame, composée plus tardivement, ne saurait être prise en compte ici, si ce n'est pour esquisser rapidement la fortune de ce sujet dramatique. George quitte la configuration en tableaux pour revenir aux premières scènes, délaissant l'action politique. Ici, il se concentre sur l'évolution des rapports affectifs entre trois des protagonistes, Leila et Manuel et Leila et son père. Les cinq scènes se jouent au milieu du jardin qui entoure la cabane de Timon. Les émotions se reflètent dans l'eau, la flore et les astres. George emprunte des motifs de la littérature médiévale pour créer l'ambiance d'un *hortus conclusus*. Les mains de Leila sont « plus blanches que les

„Du Reiner Heiliger ...

[...]

Du teurer toter · nicht erstarb dein geist

Du hast im leben ihn in mich gehaucht ..“ (Nous traduisons.)

lys »¹⁰¹⁵, c'est une conjonction d'Iseut aux blanches mains et de Blanchefleur dans *Perceval*. Enfin, cette allusion ajoutée à l'histoire du drame fait écho à la légende de Blancheflor, jeune fille amoureuse d'un fils de roi, dont elle sera séparée par la volonté du père de celui-ci. Les conversations entre les deux amoureux évoquent l'amour courtois, et la jeune fille fait languir son prétendant comme la Belle Dame sans merci. Manuel lui reproche son attitude évasive : « Je t'appelle dans les nuits que je passe sans sommeil. »¹⁰¹⁶ Dans cette version, l'inspiration orientale s'efface au profit de son corollaire occidental médiéval. Les figures de la légende perse s'assimilent aux héros et héroïnes des légendes du Moyen Âge. La fin du drame s'annonce quelque peu différente de la précédente. Après la mort de sa fille, le peuple rappelle Timon, le roi exilé, sur le trône.

Manuel reste la dernière tentative de création d'une œuvre théâtrale. Le renouveau du théâtre par le poète allemand n'a pas lieu ; des poèmes dialogués vont remplacer le drame.

c) *Die Fibel (L'Abécédaire)*

Le recueil *Die Fibel*, édité en 1901, regroupe des poésies de jeunesse composées à partir du lycée en 1886 jusqu'en 1890, après les premiers voyages, à savoir les poèmes du manuscrit *Die Fibel* 1886/1887, accompagnés des premières traductions, les recueils *Von einer Reise (D'un Voyage)*, 1888/89, *Zeichnungen in Grau (Dessins en Gris)*, 1889, et *Legenden (Légendes)*, 1889. Ses quatre parties sont précédées d'un avant-propos et de « Geleitverse », (« Vers d'accompagnement »), composés à l'occasion de cette édition. Dans la mesure où les derniers recueils témoignent déjà d'influences françaises, notamment de celle de Baudelaire, ils ne pourront être pris en compte ici. Nous nous appuyons sur les premières poésies, en ayant conscience que l'édition tardive a sans doute donné lieu à un travail de révision. Déjà en mai 1888, ces poèmes ont acquis une certaine importance pour le poète, lorsqu'il les recopie à l'attention de son ami Arthur Stahl ; il lui confie : « je suis très content d'en avoir pris la peine ; à partir de ces vers

¹⁰¹⁵ Stefan GEORGE, *Manuel. Dritte Stufe, Werke, op. cit.*, p. 545 : « weisser als die lilien ». (Nous traduisons.)

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 546 : « Ich rufe nach dir in nächten die ich ohne schlaf verbringe. » (Nous traduisons.)

s'est recomposée l'histoire de toute ma vie passée, et elle s'est déroulée devant mes yeux au cours de l'écriture année après année. »¹⁰¹⁷

Présentés comme les plus anciens poèmes, certains ont paru dans les *Blätter für die Kunst*, en 1893, « Die Najade » (« La Naïade »), « Der Blumenelf » (« L'Elfe des fleurs »), « Die Rose » (« La Rose »), « Ikarus » (« Icare »). Les titres ne laissent pas de doute sur l'inspiration du lycéen. Le monde des fées et le mythe grec paraissent des sources privilégiées. Les allusions, images et références utilisées confirment la première impression : naïades, nymphes, sirènes et elfes, la Muse, la lyre et la flûte, les esprits, Titania du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, le poète Dante et Béatrice de la *Divine Comédie*, puis Icare, Pan et Camoena, divinité latine des sources et nymphe prophétique chez Horace, Hésiode et dans « Les Dieux de la Grèce » de Schiller émergent des textes.

Die Fibel 1886-1887 débute par un sonnet, unique dans ce recueil. Dans les premiers vers du poème, le moi lyrique semble s'identifier au poète mythique Dante, en transposant et résumant à sa manière ces premiers vers de *L'Enfer*, «Chant premier » :

« Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

Ah dire ce qu'elle était chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée ! »¹⁰¹⁸

En comparaison, voici le premier quatrain du poème sans titre de George :

« Je marchais sur des chemins déserts et sombres
Et ma vie s'écoulait sans dessein
Aucun désir d'élévation n'était dans mon cœur [...] »¹⁰¹⁹

Une même situation de départ, mais un aboutissement beaucoup plus rapide. Si Dante traverse les Enfers et le Purgatoire avant de revoir Béatrice, l'apparition se produit pour George dès le deuxième quatrain :

¹⁰¹⁷ Stefan George à Arthur Stahl, lettre de mai 1888, in: Ute OELMANN, *ibid.*, p. 97 : „ich bin jetzt herzlich froh mich der mühe unterzogen zu haben, es hat sich aus jenen versen die geschichte mein[es] ganzen verflorennen lebens zusammengestellt, und ist beim niederschreiben jahr für jahr an meinen augen vorübergezogen.“ (Nous traduisons.)

¹⁰¹⁸ DANTE ALIGHIERI, *La divine Comédie : L'Enfer, Chant I*, trad. Jacqueline Risset, coll. GF bilingue, édition Flammarion, Paris 1992, vers 1-6, p. 24-25.

¹⁰¹⁹ Stefan GEORGE, „Ich wandelte auf öden düstren bahnen“, *Die Fibel, Werke II, op. cit.*, p. 470 :

„Ich wandelte auf öden düstren bahnen
Und planlos floss dahin mein leben.
In meinem herzen war kein hohes streben
[...]“ (Nous traduisons.)

« Là subitement je vis – oh qui pourrait l’imaginer –
 Une image céleste flotter et passer devant moi ..
 En mon for intérieur je ressentis un tressaillement
 Et l’amour planta son drapeau victorieux. »¹⁰²⁰

Le poète allemand exprime une certaine déception pour la distance qui le sépare de la figure céleste, mais se console en célébrant la force qu’elle lui a inspirée :

« Même s’il ne me reste que déception et douleur
 Et que je ne puis t’aimer Toi qui es entourée de l’auréole glorieuse
 Qu’en t’adorant et enthousiaste dans le secret :

Je dois pourtant louer le destin bienveillant
 Pour m’avoir poussé par Ta main vers l’action
 Et m’avoir élevé vers les étoiles. »¹⁰²¹

Il faut noter les majuscules « Toi », « Ta main », très rares chez George qui ne les utilise que pour les noms propres, contrairement aux règles de l’orthographe allemand. En revanche, elles correspondent aux usages de la lettre allemande. Le poète souligne ainsi la stature exceptionnelle, voire divine, de la figure évoquée, et le rapport affectif qu’il entretient envers elle.

Si à aucun moment, George ne prononce un nom, il n’est pas difficile pour un lecteur avisé de déceler le modèle qui l’inspire et le patronage qu’il invoque pour exprimer sa vocation de poète. Par l’appel à cet ancêtre, il place également son œuvre dans le sillage des créations mythiques et mystiques à la recherche de la beauté céleste. Bien avant le début du XXe siècle, époque de ses traductions de poésies de Dante qui ouvrent sur le « Chant 1 », l’œuvre du jeune poète porte la marque du Florentin. Et ce premier poème du recueil n’est pas le seul à susciter comme référence la *Divine Comédie* ; le quatorzième « Du standest in der wolken wehen » reformule une vision très semblable :

« Tu t’es tenu dans le souffle des nuages
 Enveloppée d’une lumière merveilleuse
 A voir si belle et si majestueuse

¹⁰²⁰ *Ibid.* :

„Da plötzlich sah ich – o wer sollt es ahnen –
 Ein himmelsbild an mir vorüberschweben ..
 In meinem innern fühlte ich ein beben
 Und liebe pflanzte ihre siegesfahnen.“ (Nous traduisons.)

¹⁰²¹ *Ibid.* :

« Ist mir auch täuschung nur une schmerz geblieben
 Und kann ich Dich von glorienschein umwoben
 Anbetend und begeistert still nur lieben:
 So muss ich doch das gütige schicksal loben
 Das mich durch Deine hand zur tat getrieben
 Und zu den sternern mich emporgehoben. „ (Nous traduisons.)

Et non pas comme un être mortel. »¹⁰²²

Comme fait remarquer, à juste titre, Anna Maria Arrighetti, le « motif de l'égarement »¹⁰²³ et la forme du sonnet pourraient également s'inspirer de Pétrarque, sur lequel le lycéen s'est penché au cours de la même période. Pour preuve, le « Sonnet nach Petrarka » (« Sonnet d'après Pétrarque »), composé à cette époque, mais inséré dans le recueil suivant *Von einer Reise (D'un voyage)*, a pour sujet l'apparition de la beauté idéale et ses effets sur le poète comme développés dans le premier poème du recueil *Die Fibel*. Le jeune George avait appris l'italien pour lire les œuvres dans la langue originale.

Pourtant c'est Dante qui, par son nom, par la citation d'un vers, ou encore une référence, émerge le plus fréquemment dans ses écrits – en prose et en poésie¹⁰²⁴. George conservait dans sa bibliothèque une édition de la *Vita Nuova* et de la *Divina Comedia* de 1878, annotée de sa main. En 1892¹⁰²⁵, il cite en exergue de son article « Rat für Schaffende » (Conseils pour créateurs), un vers de la *Divina Comedia* : « Qui si parrà la tua nobilitate »¹⁰²⁶. Les traductions de Dante vont nourrir son œuvre poétique. Le poème « Franken » (« Francs ») du recueil *Der Siebente Ring (Le Septième Anneau)*, paru en 1907, reprend au premier vers la situation initiale de *l'Enfer* et un poème majeur, « Dante und das Zeitgedicht » (« Dante et le poème du temps »), y est consacré au poète florentin. Mais « Franken » rend avant tout hommage à Mallarmé et aux symbolistes français, auxquels revient par conséquent le rôle de Virgile dans la *Divina Comedia*. Le poète allemand constitue un panthéon des poètes, parmi lesquels Dante occupe une place de choix. Ce créateur d'un mythe qui englobe antiquité païenne et chrétienté, est d'ores et déjà élevé au rang d'archétype du poète. L'influence de ce

¹⁰²² *Ibid.*, p. 477.

„Du standest in der wolken wehen
Gehüllt in wunderbares licht
So schön und herrlich anzusehen
Und wie ein sterblich wesen nicht.“ (Nous traduisons.)

¹⁰²³ Anna-Maria ARRIGHETTI, « Dante · Die Göttliche Komödie. Übertragungen (SW X/XI) », in Achim AURNHAMMER, Wolfgang BRAUNGART, Ute OELMANN (éd.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, vol. 1, op. cit., p. 218-221.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 219, note pour les années 1893/94 « Lobrede auf Mallarmé » et « Rat für Schaffende ». Ou encore, le poème XVII du « Prologue » au recueil *Der Teppich des Lebens (Le Tapis de la Vie)*.

¹⁰²⁵ Pour la date de composition, voir Ute OELMANN, in : Stefan GEORGE, *Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen, Sämtliche Werke*, vol. X / XI, Klett – Cotta, Stuttgart, 1898, p. 144.

¹⁰²⁶ Stefan GEORGE, « Rat für Schaffende », *Tage und Taten, Werke I*, op. cit., p. 529 et *Blätter für die Kunst*, série 2, cahier 2, mars 1894.

Citation en italien extraite de : DANTE, *La divine Comédie, L'enfer*, Chant 2, vers 9 : « C'est ici qu'apparaîtra ta noblesse. » traduit par Ludwig Lehnen, in *Stefan George. Feuilles pour l'Art 1892 – 1919*, Les Belles Lettres, Paris 2012, note p. 28.

mythe sur la création poétique de George et celle de Dante sur l'image que le poète allemand se forge de lui-même prend toute son ampleur après le travail de transposition d'une partie de l'œuvre en langue allemande.

Dans le recueil *Die Fibel*, deux poèmes font respectivement un appel très direct à deux figures féminines de la mythologie et des légendes : la naïade, ou la « nixe », équivalent germanique – nous en avons rencontré l'avatar indien dans le poème *Prinz Indrat* – et Titania, nom de la reine des fées dans la comédie de Shakespeare *Songe d'une nuit d'été*. Dans les deux cas, le poète évoque une histoire de séduction et de désir contrarié. La naïade séduit par sa beauté et des manœuvres taquines, qui éveillent le désir du jeune homme devant une apparition très éphémère. Cruelle séductrice, elle disparaît riante, dès que celui-ci est à genoux. Désormais obsédé par une vision qu'il croit revoir dans le mouvement des vagues et qui se dérobe, le jeune homme finit par se noyer. Les deux derniers quatrains opèrent ainsi la fusion de mythes et légendes qui se sont formés autour des nymphes et des sirènes avec le mythe de Narcisse. Ces figures incarnent l'idéal de beauté que l'on ne peut atteindre, mais qui exerce un attrait irrésistible, menant au désespoir et à la mort.

A cet égard, le poème à deux quatrains qui suit immédiatement apporte la prise de conscience du moi lyrique et désigne une volonté future. Il oppose un démenti au précédent et en fait paraître l'histoire comme une légende appartenant au passé. Le moi lyrique parle pour dénoncer son propre aveuglement devant une perception tronquée :

« Il m'est arrivé ce qui est arrivé à Titania :
Ainsi je n'ai aimé qu'une image déformée
Car une illusion née de ma vanité a enlacé mes sens
Car une fausse apparition a troublé mes yeux.
[...]
Non, il suffit que j'éprouve de la honte pour ma folie
Et que je l'oublie – si je peux. »¹⁰²⁷

Dans ces pièces, le poète développe deux attitudes possibles devant une déception amoureuse. L'amoureux éconduit est, dans les deux cas, un jeune homme, la femme étant présentée comme une beauté attirante, mais qui n'est que fausse apparence.

¹⁰²⁷ Stefan GEORGE, « Mir ist es wie Titanien ergangen », *Die Fibel*, op. cit., p. 471.

„Mir ist es wie Titanien ergangen
So habe ich ein zerrbild nur geliebt
Da eitler wahn die sinne mir umfassen
Da falscher spuk die augen mir getrübt.
[...]
Nein ich will nur mich meiner torheit schämen
Und sie vergessen – wenn ich kann.“ (Nous traduisons.)

C'est une mise en garde aussi pour le poète en quête de la beauté idéale. Une telle recherche doit être consciente des illusions, car si on n'y prend garde, on finit par adorer un âne. Le ton tragique de « Die Najade », tourne au tragicomique dans « Mir ist es wie Titanien ergangen », un renversement induit par la seule citation du nom de l'héroïne féérique shakespearienne.

La lucidité acquise n'apporte pourtant aucune sérénité durable. Aussi, les vers de « Vernunft ! Du legtest deine kalten Hände » (« Raison ! Tu as posé tes mains froides ») se terminent sur l'attitude d'un jeune homme agenouillé devant l'image d'une femme, comme auparavant devant la naïade, – qui peut être aussi la vision de Béatrice. Et le recueil se poursuit, alternant des poèmes contant les hauts et les bas de l'âme, inscrits dans le cycle de la nature.

Les vers de « Warum schweigst du meine leier » (« Pourquoi restes-tu silencieuse, ma lyre »), exprime des doutes par rapport aux dons poétiques. S'adressant directement à son instrument, l'antique lyre, le poète cherche à connaître les raisons de son incapacité à exprimer la plainte dans l'œuvre poétique. Invité à s'accompagner du luth, il essuie un nouvel échec. Il en vient à conclure que la Muse ne veut pas entendre des chants de plaintes, qu'elle n'offre son inspiration au poète que pour les chants de joie et de louange. L'utilisation métonymique des instruments anciens pour parler de création poétique est une pratique assez commune. Plus intéressante s'avère ici l'évocation successive de la lyre, emblème du dieu Apollon, et du luth, instrument du ménestrel ou du troubadour, qui représentent deux inspirations poétiques d'époques et d'aires culturelles différentes. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le luth, avant d'être importé en Europe, a été inventé dans les pays arabes, où il est un instrument légendaire. Puisque ces deux inspirations lyriques se refusent, le poète s'adresse enfin à la divinité même, la Muse, pour découvrir que c'est elle qui refuse les épanchements de plaintes. Parmi ses neuf sœurs, Terpsichore, muse de la danse et des chœurs, et Erato, muse de la poésie lyrique et aussi érotique, sont représentées fréquemment tenant une lyre à la main. George esquisse sa création poétique future, en définissant le choix de l'expression par la divinité qui l'inspire.

Avec « Die Sirene » et « Der Blumenelf » (« L'elfe des fleurs »), les êtres mythologiques reviennent dans deux des plus anciens poèmes en deuxième moitié du recueil. Ce ne sont pas des divinités particulières, mais des noms génériques. Introduite par comparaison à une femme sans nom, « tu », qui entraîne le moi lyrique vers « la

Destinée cruelle »¹⁰²⁸, la sirène n'est qu'image métaphorique, mais le nom renvoie à divers récits mythiques. Ici encore, il faut noter la majuscule, qui induit une personnification du destin, allusion à la divinité supérieure de la mythologie grecque, connotée négativement par l'adjectif « cruel ». Le moi lyrique accuse, identifiant par le moyen stylistique de la comparaison la femme aimée à l'un de ces êtres surnaturels qui attirent par leurs charmes des victimes sans défense, pour les démembrer sur les rochers.

Le second poème est par son contenu un conte, par la forme une ballade en sept quatrains, qui raconte le destin tragique d'un elfe logé dans un edelweiss. Epris d'une rose des alpes, il ne pourra l'atteindre qu'en se jetant du haut de la falaise où elle pousse. Son désir est plus fort que sa peur et il réalise cet acte, conscient de l'issue mortelle de sa chute. Contrairement aux figures féminines de la légende et du mythe, la rose reste passive dans ce poème, elle ne peut même pas entendre la plainte de l'elfe ; l'attrait fatal qu'elle exerce vient uniquement de sa beauté et de sa position inatteignable. Le poète joue sur les couleurs, blanche pour l'edelweiss, symbole d'innocence et de pureté, rouge pour la rose, symbole d'amour, de passion et l'emblème d'Aphrodite lié à la mort d'Adonis. Ces deux poèmes présentent ainsi deux expressions de l'amour-passion fatal pour l'homme, deux expressions aussi de la tragédie du poète - créateur irrésistiblement attiré vers la beauté idéale.

Die Fibel se termine sur une dernière évocation de ce dilemme, la chute mortelle d'une figure emblématique de la mythologie grecque : Icare, fils de l'architecte Dédale, tenta d'échapper à sa prison de l'île de Crète en s'envolant à l'aide d'une paire d'ailes de cire. En deux quatrains, George résume la chute et sa cause :

« Tu t'envolas trop haut sur ces ailes légères
Que le destin t'offrit – loin des chemins de la terre ...
Mais tu ne parvins pas à refreiner l'élan du cœur
Tu t'envolas trop haut au devant de la boule de feu.

Depuis longtemps tu t'étais envolé de la terre
Alors réchauffés par le baiser du soleil se détachaient
Les ailes et dans les flots sauvages de la mer
Toi, tu sombras – maintenant aide-toi Icare ! »¹⁰²⁹

¹⁰²⁸ Stefan GEORGE, „Die Sirene“, *Die Fibel*, op. cit., p. 478 : „dem grausamen Schicksal“ (Nous traduisons.)

¹⁰²⁹ Stefan GEORGE, „Ikarus“, *Die Fibel*, op. cit., p. 486 :
„Du flogst zu hoch auf jenen leichten flügeln
Die das geschick dir gab – aus erdenwegen ..
Doch konntest du des herzens trieb nicht zügeln
Du flogst zu hoch dem feuerball entgegen.
Längst warst du von der erde weggeflogen

Le mythe est immédiatement identifiable grâce au titre du poème et par le récit de l'action principale fidèlement retranscrite. Le moi lyrique interpelle la figure mythique sur le ton du reproche. On pourrait imaginer entendre la voix du père, qui avait mis en garde son fils et se voit désobéi. Mais l'hypothèse se heurte aux invariables du récit mythique. Dédale n'a pas assisté à la chute de son fils, il en a retrouvé le corps sans vie dans la mer et a déploré sa mort.

Deux modifications significatives ont été opérées. Alors que dans le récit mythique, Dédale a confectionné deux paires d'ailes pour lui-même et pour son fils, le poème n'évoque pas le père, le fils est muni d'ailes qui lui ont été offertes par le destin. Enfin, le poète allemand s'arrête sur les derniers instants de la chute et sur le nom d'Icare, qui est interpellé par une voix venant de nulle part : « Maintenant, aide-toi, Icare ! »¹⁰³⁰ Le nom propre ouvre et clôt la pièce, insinuant ainsi une forme cyclique qui coïncide avec une fin ouverte et suggère le début d'un nouveau cycle. Le dernier appel prononcé représente la forme abrégée d'un célèbre proverbe très ancien, qui est aussi la morale de la fable « Le chartier embourbé » de La Fontaine, inspiré d'Esopé : « Aide-toi, le ciel t'aidera ! ». La version allemande est christianisée : « Aide-toi et Dieu t'aidera ». Couper ce proverbe de sa référence à l'au-delà revient, soit à renoncer à ce refuge, soit à affirmer qu'aucune intervention divine ne sauvera le jeune homme. George exprime le constat que l'être humain ne doit son salut qu'à lui-même. Icare ne semble cependant pas perdu définitivement : l'appel est aussi un encouragement, voire même un ordre qui l'exhorte à agir. L'absence du divin indique alors que les paroles émanent d'une voix intérieure, provenant d'une prise de conscience du héros. Ainsi, pour clore le recueil, Stefan George rappelle les dangers mortels qui attendent l'homme audacieux, désireux de s'élever au-delà du commun, mais insiste également sur les forces intérieures qui lui permettront de sortir de la mer déchaînée des circonstances. L'espoir d'un sauvetage par l'élan volontariste du poète-créateur est conservé.

La portée de ce poème s'avère donc multiple. George exprime la perte de la foi en un au-delà, rappelle l'être humain à l'ici-bas et exhorte l'homme-créateur à s'élever. Par la référence au plumage, « Ikarus » s'adresse particulièrement au poète. L'image s'inscrit dans une longue tradition qui remonte à l'antiquité, où l'aile d'Icare représente

Da lösten sich vom heißen sonnenkuss
Die schwingen und in wilde meereswogen
Sankst du hinab – nun hilf dir Ikarus!“ (Nous traduisons.)

¹⁰³⁰ Stefan GEORGE, « Ikarus », *Die Fibel*, op. cit., p. 486.

l'aspiration à s'élever vers le monde des Idées (chez Platon). La figure mythique est, depuis Du Bellay, le symbole du poète. Sa plume est son outil de création.¹⁰³¹

Dans l'architecture conçue pour l'édition de *Die Fibel*, en 1901, la disposition des poèmes n'observe pas un ordre chronologique. L'œuvre mythique de *La Divina Comedia*, son auteur Dante et la quête de la beauté céleste, ouvrent le recueil. Le mythe du poète qui s'élève grâce à ses plumes vers le monde des Idées de Platon le referme. Ce voyage qui débute dans le monde chrétien, débouche sur l'univers antique, mais sur une antiquité sans dieu. Seule exception, les plumes sont un don reçu du destin, ainsi le don poétique. Début et fin forment un cercle de 28 poèmes, représentation parfaite du cycle lunaire qui est aussi le cycle de la fécondité. En son milieu se dresse en quinzième position le poème « Du standest in der wolken wehen », vu plus haut. Cette vision de la beauté céleste d'une Béatrice reçue par l'homme qui aspire à s'élever vers elle, lui fait prendre conscience du chemin long et difficile qu'il aura à parcourir.

George introduit le recueil par un poème au titre « Geleitverse » (« Vers accompagnateurs »), indiquant pour ce premier ensemble la place qui lui revient dans la création poétique. Il évoque l'image bucolique du jeune poète antique jouant sur sa flûte les premières harmonies. Si le poème semble relativiser l'importance du recueil comme rassemblant les tentatives plus ou moins réussies du débutant, il suffit de rappeler ces autres vers qui figurent dans un poème capital du recueil *Der Siebente Ring* (*Le septième Anneau*), « Das Zeitgedicht » (« Poème du temps ») :

« [...] que demain
Toute beauté, force et grandeur s'élèveront
Du doux chant de flûte d'un jeune garçon. »¹⁰³²

d) Des signes précurseurs pour l'œuvre à venir

Force est de constater qu'avant même toute influence symboliste, Mallarmé, Yeats et George montrent une tendance à nourrir leurs premières pièces poétiques par le mythe, le conte et la légende. Leurs figures principales s'inspirent des corpus biblique,

¹⁰³¹ A l'époque de la composition de ce poème, George ne semble pas encore avoir pris connaissance de l'œuvre de Baudelaire qu'il ne découvrira que lors de sa première visite à Paris. Il n'avait donc probablement pas lu « Les Plaintes d'un Icare » qui fera partie de ses transpositions des *Fleurs du Mal*.

¹⁰³² Stefan GEORGE, „Das Zeitgedicht“, *Der siebente Ring. Werke*, Bd.1, Helmut Küpper, Düsseldorf/München 1976 (1. Auflage 1958), p. 228 :

„[...] dass morgen
Leicht alle schönheit kraft und grösse steigt
Aus eines knaben stillem flötenlied.“ (Nous traduisons.)

gréco-latin, oriental, médiéval ou du folklore européen. Nous avons vu chez Mallarmé une prédilection pour les légendes chrétiennes et le mythe grec ; chez Yeats émergent les contes orientaux, le folklore celtique, mais aussi les légendes du Graal, alors que chez George l'attrait pour l'Orient, les mythes antiques et les références à la Bible sont aussi présents que les emprunts à l'histoire, celle d'Hérodote ou celle plus récente écrite autour de la vie de Marie Stuart. Mais l'histoire s'ouvre à une autre profondeur.

Chez les trois poètes, le syncrétisme des religions et des mythologies représente déjà un acquis. On découvre dans l'œuvre de jeunesse des surimpositions, assimilations et émergences d'éléments ou figures mythiques. La recherche des références sous-jacentes aux figures, aux lieux, à l'action et aux paroles des personnages, apporte parfois des surprises et oriente différemment la signification des drames et des poèmes. Un élément mystique vient inspirer nos trois poètes ; il est discernable dans la figure mythique qui apparaît en référence : l'ange, la Vierge Marie, Parsifal, Béatrice et, chez Yeats, la mystique hindoue et l'ésotérisme.

Malgré les titres de certaines œuvres, la figure féminine est centrale, tantôt être angélique, sainte, victime innocente, tantôt fée, sirène, séductrice enjouée et promesse d'évasion, ou femme fatale. Les deux incarnations peuvent se faire face, chez Yeats, dans *L'Île aux Statues*, et c'est la jeune fille pure, prête au sacrifice qui remporte la victoire et sauve l'homme. Chez George, elle revêt ce caractère de sainte dans les fragments des tragédies, alors que dans les poésies, une autre face, celle de figure fatale, domine ; l'homme en est alors la victime impuissante. Chez les trois poètes, elle incarne l'idéal, un idéal de beauté de l'art, ce qui explique le choix de figures évanescences, inaccessibles ou même cruelles. A la différence de Mallarmé et de Yeats, le poète allemand tend à privilégier le héros masculin et l'amitié salvatrice entre hommes, qui apporte l'élévation vers un but supérieur.

Déjà, on assiste au choix de ce que Yeats appellera plus tard le « masque » du poète, une figure qui incarne la tragédie de l'expérience que parcourent l'homme et le poète. Avec Icare, le jeune George a trouvé l'expression de ce destin. Chez Mallarmé, Yeats et George, l'ambition du poète qui se définit comme auteur d'une création à la hauteur de celle de la Genèse commence à se profiler.

On remarquera que les figures apparaissant dans l'œuvre de jeunesse ne seront pas toutes reprises dans l'œuvre future. Il ne sera, par exemple, plus question ni de Phraortes, ni de Tomyris chez George, Mallarmé ne fera que rarement appel aux figures

angéliques de ses débuts. Après une période attachée aux contes, Yeats se tourne vers des héros emblématiques du mythe gaélique et de l'antiquité, Cuchulain, Lédä, Hélène. Il n'en reste pas moins que des fils relient l'œuvre future à cette première expérience. A l'analyse, les images de ce tissu de plus en plus serré, se dévoilent. Les plumes d'Icare emportent les poètes vers d'autres dimensions. Se brûleront-ils les ailes ?

B. Les battements d'ailes du papillon : la légèreté du mythe

A partir des fondations posées, la création des poètes va s'enrichir à d'autres sources, connaître des évolutions multiples et cristalliser les résultats de leurs recherches dans des œuvres que l'on connaît sous le qualificatif de symbolistes. Mallarmé donne le ton ; c'est son œuvre, comme sa manière de vivre une existence de poète, qui marquent la quête poétique et l'œuvre de Yeats et de George.

Les premières compositions se trouvent en communion les unes avec les autres. Ainsi, les figures et éléments mythiques de l'une d'entre elles peuvent émerger dans une autre pièce, éventuellement sous une forme différente, et ainsi la contaminer, la chaîne se poursuivant dans les œuvres postérieures. Par le mouvement de sa plume, le poète-papillon a mis en branle une évolution qui parcourt toute sa création pour aboutir à des œuvres majeures qui non seulement s'inspirent du mythe transmis, mais en créent un nouveau.

Chez Mallarmé et Yeats, l'œuvre de maturité évolue sur une double polarité qui constitue une complémentarité essentielle à l'équilibre. L'inspiration comique donne le change au mode sérieux. Stefan George a très tôt exclu l'humour de son œuvre, il a écarté de la publication, les poèmes satiriques composés dans sa jeunesse. Seules quelques pièces relevant d'un défilé de masque à Heidelberg auraient pu entrer dans ce cadre, si leur intention n'eût été rituelle. Nous concentrons ce chapitre donc sur les œuvres de Mallarmé et de W. B. Yeats où la comédie fait partie intégrante de l'œuvre poétique et dramatique.

1. Mythe, humour et évasion : Mallarmé

Les pièces composées entre 1861 et 1864 reflètent l'acquisition de techniques qui révèlent l'influence des Parnassiens, de Baudelaire et aussi de Poe. L'inspiration de Mallarmé se concentre sur deux sujets, la femme (la beauté) et le poète. L'empreinte du Parnasse transparait dans les poèmes galants du recueil *Poèmes et Proses de Jeunesse* : « A une petite laveuse blonde » (« Diane, ou Cypris en panier »¹⁰³³) et « Placet » (« Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébée / Qui poind sur cette tasse »¹⁰³⁴). Ici, la figure mythique est devenue artifice, objet artistique détourné ; elle est choisie pour sa valeur d'illustration de la beauté vivante, mais sans en épuiser les charmes, d'où leur multiplication.

On note que le poète a pris ses distances avec le mythe pour laisser entrevoir une certaine ironie dirigée contre les usages courants. Ainsi, « Soleil d'hiver »¹⁰³⁵ affuble le dieu Apollon d'une perruque rousse pour personnifier le soleil hivernal. L'influence de Baudelaire agit sur le détournement d'images chrétiennes et surtout de celle de la femme angélique. La sainte subit l'emprise du démon, affichant ainsi un côté pervers¹⁰³⁶. Les images de sainteté et le sacré sont contaminés et des associations choquantes composées, qui instaurent une ironie acerbe. Une même inspiration marque « Galanterie macabre »¹⁰³⁷, où le Romeo shakespearien se trouve métamorphosé en croque-mort dans une scène du balcon transposée dans une ruelle sordide.

a) Le poète en pître

La vision du poète maudit, caractérisée par l'évocation satanique, est développée plus particulièrement dans « Le Guignon »¹⁰³⁸, poème de 1862, remanié ensuite pour paraître en 1887 dans l'édition des *Poésies* préparée par Mallarmé. Pour Henri Mondor¹⁰³⁹, le poème fait allusion à la mort de Gérard de Nerval et à sa fin tragique. Le Guignon est le tortionnaire du poète maudit, lui-même antithèse de ses confrères

¹⁰³³ MALLARME, « A une petite laveuse blonde », 1861, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 16.

¹⁰³⁴ MALLARME, « Placet », 1862, *ibid.*, p. 1415. (« Placet futile », version des *Poésies*, p. 30.)

¹⁰³⁵ MALLARME, « Soleil d'hiver », 1862, *ibid.*, p. 21.

¹⁰³⁶ MALLARME, « L'Enfant prodigue » II, 1861, *ibid.*, p. 14.

¹⁰³⁷ MALLARME, « Le Guignon », 1862, *ibid.*, p. 15.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 28-29 (version des *Poésies*) et 1410-1411 (Première version : Manuscrit Aubanel).

¹⁰³⁹ Henri MONDOR, in : MALLARME, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1409.

« majestueux »¹⁰⁴⁰, héros combattifs, reconnus et vénérés. Par contraste avec le poème éponyme de Baudelaire, qui fait référence au seul Sisyphe pour parler de la difficulté du travail poétique, Mallarmé dessine ici deux natures de poètes, définies respectivement par une figure mythique distincte, malgré une quête identique. Le destin de chacun est le fruit du « hasard »¹⁰⁴¹, du Sort qu'incarne le Guignon.

Prométhée représente le poète couronné de gloire, mais c'est un Prométhée « à qui manque un vautour »¹⁰⁴², un voleur de feu dont le crime reste impuni. Le mythe est amputé, ne reste que l'audace, ici celle d'un héros christianisé, d'avoir défié l'enfer et de reculer seulement devant l'ange de l'*Apocalypse*. La douleur et le sang versé nourrissent leurs œuvres et leur procurent de la volupté. A un autre niveau, les poètes maudits, « qu'on bafoue »¹⁰⁴³, incompris par leurs confrères, sont « ces Hamlets abreuvés de malaises badins »¹⁰⁴⁴. Le mythe est renié, miné par la base, voire ridiculisé, puisqu'on lui retire tout fond sérieux.

Le Sort, une abstraction personnifiée, se dresse face à ces figures de la tradition antique et nordique. Il prendra les traits du Guignon, un squelette rongé par les vers rappelant les danses macabres du Moyen Âge¹⁰⁴⁵. Son chapeau à plumes renvoie au diable de la ballade « Le Lierre maudit », poème de jeunesse, autant qu'à Hamlet, comme s'il s'était approprié cet attribut emblématique¹⁰⁴⁶, afin de déposséder, en même temps que le prince du Danemark, son jumeau, le poète maudit. A la manière du diable des contes de Grimm, le Guignon « grimpe en croupe et se fait voyageur »¹⁰⁴⁷, amorçant le rire du malin. Cette figure composite prend forme et vie grâce aux divers aspects empruntés à la tradition. Mais le squelette qui tyrannise de son fouet le poète maudit n'est pas l'ennemi que défient les « poètes savants »¹⁰⁴⁸. Il n'a pas la grandeur des « fauves séraphins du mal »¹⁰⁴⁹, périphrase qui désigne Lucifer, ange déchu et prince des ténèbres¹⁰⁵⁰. Au cours des années suivant la composition du poème, la référence au

¹⁰⁴⁰ MALLARME, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 28 et 1410.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, pp. 28 et 1411.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 1410.

¹⁰⁴³ MALLARME, « Le Guignon », 1862, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1410.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 1411. L'allusion manque dans la version des *Poésies*.

¹⁰⁴⁵ Pour mémoire : « Danse Macabre », *Tableaux parisiens* et « Le Guignon », *Spleen et Idéal*, *Les Fleurs du Mal* sont les titres de deux poèmes de Baudelaire.

¹⁰⁴⁶ Mireille DOTTIN, « Hamlet aux iris noirs », *Annales de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, tome XII, 1976, p. 93-114.

¹⁰⁴⁷ MALLARME, « Le Guignon », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1411.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

¹⁰⁵⁰ Etymologiquement, Lucifer est porteur de lumière.

Guignon est fréquente dans la correspondance de Mallarmé ; il y incarne l'obstacle à la création poétique.

Parmi les modifications qui distinguent cette version de celle des *Poésies*, il faut noter la suppression du nom de Hamlet. Mallarmé, à la recherche du type du poète, ne l'assimile sans doute plus à cette image particulière. La vision qu'il a du poète, de lui-même et de sa vocation est donnée avec la distance de l'ironie dans « Le Pitre châtié »¹⁰⁵¹. Le moi lyrique se qualifie de pitre de la Muse, produisant dans ce face-à-face de la divinité antique et du clown ridicule un contraste saisissant, celle d'un amoureux de l'art enthousiaste qui découvre sa réalité sous une couche de fard. Une modification intéressante est apportée à la version finale du poème : l'introduction de Hamlet pour désigner le poète. Ce phénomène est d'autant plus significatif qu'il inverse le processus habituellement observé.

La Muse qui s'abaisse à accompagner le plus humble est aussi invoquée dans le poème en prose « L'Orphelin », premier état de « Réminiscence ». L'image y est encore plus crue : Thalie, Muse de la comédie, habite la modeste tente d'une famille de saltimbanques. La poésie est une tartine au fromage blanc, et Dante apparaît par analogie, la ressemblance entre son chapeau et le bonnet de nuit de l'enfant est frappante :

« L'enfant, je le vois toujours, coiffé d'un bonnet de nuit taillé comme le chaperon du Dante, mangeait, sous la forme d'une tartine au fromage blanc, les lys ravis, la neige, la plume des cygnes, les étoiles et toutes les blancheurs sacrées des poètes [...] ».¹⁰⁵²

Mallarmé se moque de la poésie et de lui-même. Mais encore une fois, le nom propre ne subsistera pas dans la version ultérieure, Thalie est effacée de « Réminiscences ».

Dans les poèmes du jeune Mallarmé, l'image mythique intervient en comparaison, métaphore, synecdoque, périphrase, expression hyperbolique, pour parler de la femme, du poète et de sa création. A travers elle, on devine le poète à la recherche de l'expression d'une vocation qui se fait de plus en plus tyrannique, d'où la nécessité de prendre de la distance. Le trait marquant est certainement la tendance à détourner le mythe, pour le soumettre à des fins étrangères à sa signification initiale, voire l'amputer d'une partie significative. Mallarmé s'exprime sur le mode de l'ironie dans les poèmes qui suivent la tradition littéraire des pièces galantes. Certaines figures récurrentes

¹⁰⁵¹ MALLARME, « Le Pitre châtié », 1864, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1416.

acquièrent ainsi une grande ambiguïté. Tel est le cas de la Muse, qui est « reine des poèmes, dont la toison nimbée a l'air d'un ostensor » dans « Contre un poète parisien »¹⁰⁵³, devient Thalie vivant parmi une triste troupe de comédiens ambulants dans « L'Orphelin », se fait geôlière dans « Le Pitre châtié » – « J'ai, Muse, – moi, ton pâtre, – enjambé la fenêtre / Et fui notre baraque »¹⁰⁵⁴ – et se retrouve métamorphosée en son contraire dans « Symphonie littéraire » – « Muse moderne de l'Impuissance »¹⁰⁵⁵. Le satanisme baudelairien pervertit la sainte de « L'Enfant prodigue » et repousse l'ange gardien, « plumage féal » du « Sonneur »¹⁰⁵⁶.

La représentation mythique du poète présente ici une grande diversité teintée d'ironie :

- faunesque dans « Placet »¹⁰⁵⁷
- « Ange à la cuirasse fauve »¹⁰⁵⁸ dans « Contre un poète parisien »,
- dionysiaque dans « Contre un poète parisien »,
- « Prométhée à qui manque le vautour » dans « Le Guignon », première version¹⁰⁵⁹,
- « Ces Hamlet abreuvés de malaises badins » dans « Le Guignon », première version¹⁰⁶⁰.

L'image et la figure mythique transmettent de poème en poème leur cortège de significations et de nouvelles références. Le lecteur attentif voit se dessiner telle figure sous telle motif abstrait ou telle idée, sous telle figure mythique. Le syncrétisme des figures précède ainsi la symbolique. La personnification du terme abstrait doté d'une figuration concrète (« Le Guignon ») ébauche une figure qui s'approche des créations mythiques, d'autant plus près qu'elle sous-entend ses qualités spécifiques ou s'établit par analogie avec un mythe.

b) Le Faune

L'emploi des images mythiques et la référence aux figures mythiques est récurrente dans les pièces regroupées dans le recueil *Vers de circonstances*. Les envois aux amis et connaissances, les éventails pour dames, les dons de Nouvel An ou œufs de

¹⁰⁵² MALLARME, « L'Orphelin », 1864, *ibid.*, p. 1559.

¹⁰⁵³ MALLARME, « Contre un poète parisien », *ibid.*, p. 21.

¹⁰⁵⁴ MALLARME, « Le Pitre châtié », 1864, *ibid.*, p. 1416.

¹⁰⁵⁵ MALLARME, « Symphonie littéraire », 1864, *ibid.*, p. 261.

¹⁰⁵⁶ MALLARME, « Le Sonneur », 1862, *ibid.*, p. 36.

¹⁰⁵⁷ MALLARME, « Placet », 1862, *ibid.*, p. 1415.

¹⁰⁵⁸ MALLARME, « Contre un poète parisien », 1862, *ibid.*, p. 21.

¹⁰⁵⁹ MALLARME, « Le Guignon », 1862, *ibid.*, p. 1410.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 1411.

Pâques révèlent un poète mondain, d'humeur légère voir badine, parfois ironique. Tout au long de sa vie de poète, Mallarmé a cultivé ce type de création qui correspond si bien à l'autre face de sa personnalité. Ainsi, en 1889, le recueil des *Chanson bas*, poèmes écrits sur des dessins de Raffaëlli, se tient à une tonalité humoristique pour se terminer sur l'évocation du poète nu comme un dieu¹⁰⁶¹. Et que dire des « Offrandes à divers du *Faune* » ? L'humour ne s'exprime pas seulement dans de petits poèmes, couchés sur le papier occasionnellement.

La conception d'une des grandes œuvres poétiques inspirées par la mythologie antique s'inscrit dans le registre de la comédie. La période de la composition de *L'Après-midi d'un Faune* correspond à celle d'*Hérodias* ; les deux pièces se répondent, exprimant une double polarité dans la création mallarméenne. Pour le jeune poète, il s'agit d'une époque de bouleversements et de crise. Mariage, premier poste à Tournon comme professeur d'anglais, éloignement, frustrations professionnelles, naissance du premier enfant, laissent leur empreinte et accentuent la difficulté de création poétique. Condamné au repli sur lui-même, Mallarmé se remet en question et aborde des problèmes existentiels sur le mode sérieux et tragique avec *Hérodias*, relayant cette œuvre sur le mode ludique et comique avec *L'Après-midi d'un Faune*.

Le poète français entame le travail de cette pièce en été 1865. A l'incitation de Théodore de Banville, il conçoit le *Faune* d'abord pour le théâtre. A son ami Henri Cazalis, il annonce une création légère destinée à donner le change à une *Hérodias* devenue obsédante :

« J'ai laissé *Hérodias* pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles, car je le fais absolument scénique, *non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre*. »¹⁰⁶²

Cette tentative de réaliser une formule paradoxale aboutit en quelques mois seulement. Mallarmé compose un « intermède héroïque », comme le revendique le sous-titre, et place ainsi sa pièce dans une tradition théâtrale qui remonte au XVI^e siècle : une distraction proposée au cours des entractes de tragédies, de drames sérieux ou d'opéras. Il s'agit d'une pièce courte, souvent à caractère mythologique et à tonalité érotique, pouvant servir de pendant comique au contenu sérieux de la pièce principale. Le sous-titre révèle le genre et l'intention du poète français. Mais il en confirme aussi la pensée

¹⁰⁶¹ MALLARME, « La Marchande d'habits », *Chansons bas*, 1889, *ibid.*

¹⁰⁶² MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », juin 1865, *Propos sur la Poésie*, *op. cit.*, p. 56.

paradoxe : le qualificatif « héroïque » qui renvoie à l'épopée désigne ici un héros d'un genre particulier. Décidément, le poète affectionne les contradictions.

Comme la première version d'*Hérodiade*, le *Faune* comporte trois parties, trois scènes (« l'effrayante multiplicité du nombre Trois »)¹⁰⁶³. L'œuvre initiale se compose d'un *Monologue du Faune* d'un *Dialogue des Nymphes* et du *Réveil du Faune*¹⁰⁶⁴. Le monologue devait correspondre à une forme précise, respectée par le poète :

« Le monologue que Banville et Coquelin aîné envisageaient, comme Mallarmé, était une scène poétique à un ou plusieurs personnages, et comportant un seul récitant. »¹⁰⁶⁵

La parenté entre la structure d'*Hérodiade* et celle du *Faune* rend manifeste le lien étroit entre les pièces. Pour Roger Bellet, les deux figures présentent les deux faces d'une même veine :

« Ce qu'on voit : un héros masculin, venu de la mythologie antique, face à l'héroïne biblique. Deux poèmes de la nudité ; deux poèmes solaires ; Mallarmé aime faire coïncider un cycle solaire et un cycle dramatique dans l'expression : Saint Jean et le Faune sont deux indiscrets, deux voyeurs, deux voyants. Deux poèmes opposés et complémentaires : face diurne et face nocturne d'une même totalité mobile. »¹⁰⁶⁶

Pour Mallarmé, le parallèle entre les œuvres correspond au défi d'une conception qui puise sa richesse dans tous les arts :

« Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture, par lesquelles devra passer ta pensée tant belle soit-elle, pour être poétique. »¹⁰⁶⁷

L'œuvre poétique se forme autour d'un sujet mythologique dans une composition poétique qui se réclame à la fois de la peinture et de la musique. Mais Mallarmé choisit pour chaque œuvre un registre de musicalité différent. Ainsi, si Marilyn Gaddis Rose compare *Hérodiade* à un opéra¹⁰⁶⁸, Albert Thibaudet voit dans *L'Après-midi d'un Faune* l'expression littéraire de la symphonie¹⁰⁶⁹.

L'évocation d'une « haute et très belle idée » est le but de l'opération poétique. Dans une lettre à Eugène Lefébure, Mallarmé emploie le mot « symbole » pour définir sa pièce : « Mon sujet est antique et un symbole. [...] Dans mon *Faune* (car tel est mon

¹⁰⁶³ MALLARME, « Lettre à Théodore Aubanel », 23 août 1866, *Correspondance*, vol. I, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁶⁴ MALLARME, *Monologue d'un Faune, Réveil du Faune* (fragment), *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1450-1453 et p. 1465-1466.

MALLARME, *Dialogue des Nymphes, Les Lettres*, *op. cit.*, p. 21-23.

¹⁰⁶⁵ Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY, « Notes et Variantes », MALLARME, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1450.

¹⁰⁶⁶ Roger BELLET, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶⁷ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », juillet 1865, *Propos sur la Poésie*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶⁸ M.G. ROSE, « The Daughters of Herodias in *Hérodiade*, *Salomé* and *A Full Moon in March* », *op. cit.*, p. 173.

héros) je me livre à des expansions estivales. »¹⁰⁷⁰ Or, si le sujet est symbole, l'idée évoquée est complexe, d'autant que la pièce renvoie à de multiples œuvres inspiratrices. La recherche des sources littéraires du *Faune* découvre un vaste éventail. Henri Mondor, se référant à l'anthologie que le jeune Mallarmé avait constituée de poèmes particulièrement appréciés, cite « Le Satyre » de Victor Hugo, « Rolla » de Musset, « La Dryade » de Vigny, « Les Colombes » de Chénier, des poèmes de Glatigny, Leconte de Lisle, Ronsard, Du Bellay, Mathurin Régnier et Jean-Jacques Rousseau¹⁰⁷¹. G. Contini démontre également un lien avec *Diane au Bois* de Théodore de Banville¹⁰⁷².

Cependant, Antoine Fongaro rejette l'importance de ces sources, car « l'abeille poétique butine toutes les fleurs »¹⁰⁷³. Il s'appuie sur ces mots de Mallarmé dans « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos » : « il m'amuse d'élire avec le seul génie »¹⁰⁷⁴, considérant les éventuels emprunts comme des éléments à partir desquels toute œuvre nouvelle est composée par un choix et des associations particulières. L'inspiration livresque de l'imagerie mallarméenne étant un fait incontesté, A. Fongaro, à la recherche d'un véritable « excitateur »¹⁰⁷⁵ de l'inspiration poétique, découvre dans le *Second Faust* un extrait de « La Nuit de Walpurgis classique » portant le titre « Sur les bords du Bas Penée » et un drame de jeunesse de Goethe, *Satyros*, acte III, qui renferment des ressemblances frappantes avec l'œuvre de Mallarmé. Pour le critique, la traduction du *Second Faust* par Blaze de Bury¹⁰⁷⁶ pourrait déjà constituer la source des poèmes de jeunesse « Loeda » et « Pan », conçus avant l'édition du « Satyre » de Victor Hugo. L'œuvre puissante du poète allemand revêtirait de l'importance en tant que modèle à égaler¹⁰⁷⁷. La connaissance du *Second Faust* de Goethe paraît attestée par une lettre de Henri Cazalis, adressée à Mallarmé début juillet 1864 :

« Je ne puis comprendre la femme qui n'est pas sérieuse. Tout homme, toute âme naît d'elle, et cette pensée ce me semble, devrait la toujours tenir pure, pure et sereine,

¹⁰⁶⁹ Albert THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, op.cit., p. 398.

¹⁰⁷⁰ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », été 1865, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 59-60.

¹⁰⁷¹ Henri MONDOR, *Histoire d'un Faune*, Gallimard, Paris 1948, p. 18-91.

¹⁰⁷² Voir Antoine FONGARO, « L'Après-midi d'un Faune et le Second Faust », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1956, p. 327.

¹⁰⁷³ Voir Antoine FONGARO, « L'Après-midi d'un Faune et le Second Faust », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1956, p. 328.

¹⁰⁷⁴ MALLARME « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », *Œuvres complètes*, op.cit., p. 76.

¹⁰⁷⁵ FONGARO Antoine, « L'Après-midi d'un Faune et le second Faust », op.cit., p. 328.

¹⁰⁷⁶ Henri BLAZE DE BURY, *Le Faust de Goethe, Seule traduction complète, précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires, et suivie d'une étude sur la mystique du poème*, Charpentier, Paris 1840 (1^{ère} édition), 1857 (7^e édition).

Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69355g.r=Blaze+de+Bury.langFR>

¹⁰⁷⁷ Antoine FONGARO, « L'Après-midi d'un Faune et le second Faust », op.cit., p. 331-332.

comme ce monde des *Mères*, dont parle Goethe, je crois, dans un passage de Faust. »¹⁰⁷⁸

Dans un article saluant l'édition complète des textes de *L'Après-midi d'un Faune* en 1976, A. Fongaro renvoie encore aux idylles du poète suisse Salomon Gessner, – « Le Faune », « L'Amour mal récompensé », « L'invention de la lyre et du chant » – que le poète aurait pu connaître par l'intermédiaire de sa jeune épouse allemande¹⁰⁷⁹.

Sans doute faut-il aussi tenir compte de réminiscences d'études, que Mallarmé prévoit pour l'été 1865 en vue d'une présentation de la littérature romantique :

« La préparation de douze leçons sur la poésie Romantique en France, me prendra mon été. Je le sacrifierai bien à cet espoir, qui, s'il se réalisait, deviendrait une bonne affaire pécuniaire qui nous aiderait pour quelques temps, une étude pour moi de l'Art de parler et une constatation. »¹⁰⁸⁰

Une longue et riche tradition littéraire soutient le mythe du faune. Sa popularité marque la littérature de l'époque de Mallarmé qui partage cet enthousiasme général depuis l'enfance. Le faune n'est pas un mythe en lui-même, mais une figure mythologique appartenant à de nombreux mythes. Mallarmé n'a donc pas devant lui un legs fixé par un texte, mais plutôt un motif d'une signification assez large. Le faune est le représentant anonyme d'une catégorie d'êtres mythiques. Aussi, dans l'« intermède héroïque », plusieurs figures semblables viennent à se confondre.

Le *Monologue* suit immédiatement la fuite des nymphes, montrant le faune en proie à la question cruciale : a-t-il été victime des illusions d'un rêve ou d'un fantasme provoqué par le désir érotique ? Il se nomme alors lui-même « sylvain »¹⁰⁸¹. Pourtant, le poète ne peut ignorer que sylvains et faunes sont des divinités distinctes, même s'ils font l'objet de confusion dans l'antiquité romaine. Tous deux sont à l'image de Pan, mais le sylvain se distingue par ses yeux verts qui sont le reflet de la forêt à laquelle le rattache l'étymologie. Une grande différence les sépare quant à leurs rapports avec les femmes. Placer une œuvre sous le patronage du faune, c'est suggérer la sensualité, voire la lubricité qui le caractérisent. Ainsi, le faunus latin préside aux fêtes des Lupercales, mais non le sylvain. Robert Schilling signale cet antagonisme :

¹⁰⁷⁸ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », *Documents Stéphane Mallarmé, op.cit.*, vol VI, p. 217. Pour C.P. Barbier le passage renvoie à une traduction de Gérard de Nerval parue en 1852.

Gérard de Nerval publie : *Faust de Goëthe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et de poésies de Goethe. - Schiller. - Burger. - Klopstock.- Schubart.- Koerner. - Uhland. - etc.*, Librairie de Charles Gosselin, Paris 1840. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71436r>

¹⁰⁷⁹ Antoine FONGARO, « *L'Après-midi d'un Faune* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 695.

¹⁰⁸⁰ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », mai 1865, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 276.

« Si Faunus est réputé pour ses aventures galantes, Silvanus se signale par une nette allergie envers les femmes. Aucune femme n'a le droit d'assister à la cérémonie qui le concerne, alors que celle-ci peut être célébrée par un homme libre ou un esclave. »¹⁰⁸²

Le syncrétisme mallarméen part ainsi d'une fusion de deux figures dissemblables qui évoquent étymologiquement la faune et le bois, reliés respectivement l'un à un comportement instinctif, l'autre à l'atmosphère paisible des pâturages sylvestres. La dualité perce dans l'évolution de la conscience du faune, qui d'un désir sensuel impérieux du corps de la femme avance par étapes vers un refus catégorique de celle-ci:

« Et je fuis immortel, vainqueur en cette lutte,
Les femmes [...] ».¹⁰⁸³

Et l'image du faune devient tridimensionnelle, lorsqu'il invoque Pan, dieu bisexuel de la mythologie grecque, comme témoin de la réalité de sa rencontre.

R. Schilling¹⁰⁸⁴ note que Pan dieu grec de la fécondité se confond dans l'œuvre de Plaute avec le latin Sylvain, avec Faunus chez Ovide ; cette dernière tradition fut retenue par la suite. Pan incarne ainsi une union entre les deux tendances. En divinité pastorale, fils d'Hermès et d'une nymphe, il fréquente surtout les montagnes et les pâturages. Sans se distinguer par une intervention particulière, « il occupe cet espace tout entier »¹⁰⁸⁵. La spéculation philosophique fera de ce « serviteur » de Dionysos l'incarnation de l'Univers, le « Tout »¹⁰⁸⁶.

L'œuvre d'Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*¹⁰⁸⁷ fournit une interprétation cabalistique du mythe de Pan. Si, comme nous le supposons pour le récit d'enfance « La coupe d'or »¹⁰⁸⁸, le jeune poète avait eu accès à l'œuvre de Kircher, une influence est déjà possible sur le poème de jeunesse « Pan », qui représente ce dieu grec comme la force animant l'Univers. Une réminiscence de cet ouvrage serait alors également envisageable dans son *Faune*.

Le motif de Pan malheureux en amour est abordé dans la comédie d'Aristophane *Lysistrata*, dans laquelle les possédés de Pan se voient contraints à la continence par la grève de leurs épouses. Emmanuel des Essarts mentionne cette œuvre dans une lettre

¹⁰⁸¹ MALLARME, *Monologue d'un Faune, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1451.

¹⁰⁸² Robert SCHILLING, « Silanus », *Dictionnaire des Mythologies, op. cit.*, vol II, p. 438.

¹⁰⁸³ MALLARME, *Réveil du Faune, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1465.

¹⁰⁸⁴ Robert SCHILLING, « Faunus », *Dictionnaire des Mythologies*, vol. I, *op. cit.*, p. 401.

¹⁰⁸⁵ Philippe BORGEAUD, « Pan », *Dictionnaire des Mythologies, op.cit.*, p. 231.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰⁸⁷ Cf. François SECRET, « Pan », *ibid.*, p. 235.

¹⁰⁸⁸ Voir le chapitre « La Plume d'Icare ».

à Mallarmé en 1864¹⁰⁸⁹. Cependant, le mythe de Pan contient déjà un exemple célèbre de dépit amoureux, en rapport avec son attribut essentiel : la syrinx. Mallarmé y fait allusion dans *Monologue* et dans *Réveil* :

« Tâche, noble instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends : [...]. »¹⁰⁹⁰

Le mythe raconte qu'éconduit par la nymphe Syrinx, qui s'était confondue avec les roseaux d'un lac pour échapper à sa poursuite, et dans l'impossibilité de la reconnaître, Pan coupa les roseaux et en fabriqua l'instrument qui ne devait plus le quitter. La mélodie qu'il extrait de la syrinx est donc le succédané de l'acte d'amour. Ainsi, l'antiquité grecque a reconnu à la musique des valeurs aphrodisiaque et fécondante¹⁰⁹¹. La syrinx, l'instrument qui séduit, accompagne la danse des nymphes, ainsi déjà dans « Loeda ».

En Pan se trouvent intimement liés le désir érotique et les vertus de l'art. Les peaux de raisins vidés, au travers desquels le faune mallarméen revoit la rencontre avec les nymphes, illustrent une vision de la création poétique, préfiguré chez Kircher. « La Galliade », poème de Guy Le Fèvre de la Boderie, présente l'association Pan-Grappe-Création-Poésie :

« Pour ce qu'il avait leu aux monuments chaldez
Qu'il y avait des vins en la grappe gardez
[...]
Pour ce il nous controuva neuf Bacchus, et neuf Muses,
Lesquels vont enyvrant de leurs douceurs infuses
Les poètes divins qui en sont abreuvez. »¹⁰⁹²

Compagnes habituelles de Pan, les nymphes portent le nom générique d'une espèce de divinités omniprésentes dans la nature. Comme pour le faune, on constate une confusion de figures – nymphes, cygnes, naïades – qui est le fait d'une vision brouillée du héros éponyme : « Ce vol ... de cygnes ? non, de naïades se sauvent ».¹⁰⁹³ Divinité de l'eau, la naïade a un rapport naturel avec les cygnes dont elle partage la blancheur, liée à la notion de pureté, et l'association avec les pierreries que suggèrent les gouttes d'eau ruisselant sur son corps. La figure de la nymphe est caractérisée par l'ambivalence chasteté/érotisme. Au seuil de l'enfance inconsciente et innocente et de la femme nubile, elle est la chaste compagne d'Artémis, mais aussi celle de Pan, stimulant ses désirs

¹⁰⁸⁹ MALLARME, « Lettre à Emmanuel des Essarts », *Correspondance*, I, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁹⁰ MALLARME, *Réveil du Faune*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1465.

¹⁰⁹¹ Philippe BORGEAUD, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁹² Cité par François SECRET, « Pan », *op. cit.*, p. 235.

érotiques.

Pan et les nymphes se rencontrent au milieu du jour, moment de la fureur sexuelle du dieu selon la tradition, ainsi le faune mallarméen. C'est aussi le moment de désillusion : déçu de la perte des nymphes, le faune se console « par d'idolâtres peintures »¹⁰⁹⁴, retrouvant la joie dans l'ivresse du vin :

« Pour que mon regret soit par le rêve écarté,
Rieur, j'élève au ciel ma grappe vide,
Et, soufflant dans ces peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers. »¹⁰⁹⁵

Dans cet état de semi-conscience, il se laisse aller à la rêverie érotique jusqu'à reconstituer la fuite des nymphes, pour aboutir enfin à une prise de conscience :

« Mon crime fut d'avoir, sans épuiser ces peurs
Malignes, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux avaient si bien mêlée : [...]. »¹⁰⁹⁶

La nymphe représente une unité indivise de chasteté et d'érotisme dans la tradition grecque, et cette unité est figurée chez Mallarmé par le couple. L'acte du faune est la séparation, dont résulte une prise de conscience, provoquant la scission finale¹⁰⁹⁷ dans le *Dialogue des Nymphes*.

Lassé par le souvenir de sa défaite, le faune se console avec l'intime conviction que le futur lui réservera d'autres conquêtes, grâce au pouvoir d'Eros : « Mon corps que dans l'enfance Eros illumina »¹⁰⁹⁸. L'allusion trouve son explication dans cette autre pièce d'Aristophane : *Les Oiseaux*. Eros, dieu primordial qui engendre l'univers et les dieux, est issu de l'œuf de la Nuit « aux ailes noires » – image chère à Mallarmé – et associé aux premiers instants de l'aube (« Don du poème », *Hérodias*) :

« Au commencement était le Vide et la Nuit et le noir Erèbe, et le vaste Tartare, mais ni la terre, ni l'air, ni le ciel n'existaient. Dans le sein infini de l'Erèbe, tout d'abord la Nuit aux ailes noires produit un œuf sans germe, d'où dans le cours des saisons, naquit Eros le désiré au dos étincelant d'ailes d'or, Eros semblable au rapide tourbillon du Vent. C'est lui qui, s'étant uni la nuit au Vide ailé dans le vaste Tartare, fit éclore notre race et la fit paraître la première au jour. Jusqu'alors n'existait point la race des immortels,

¹⁰⁹³ MALLARME, *Monologue d'un Faune*, op.cit., p. 1451.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 1452.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 1452-1453.

¹⁰⁹⁷ *Le Faune* aide ici rétrospectivement à l'interprétation d'*Hérodias*.

« Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris / D'une enfance sentant parmi les rêveries / Se séparer enfin ses froides pierreries ». MALLARME, *Hérodias*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 48.

Gouttes d'eau perlant en pierreries et cheveux séparés des nymphes se résument dans les pierreries de la *Scène*, soulignant ainsi l'interdépendance des deux pièces de Mallarmé.

¹⁰⁹⁸ MALLARME, *Monologue d'un Faune*, *ibid.*, p. 1453.

avant qu'Eros ait uni tous les éléments : à mesure qu'ils se mêlaient les uns aux autres naquirent le Ciel et l'Océan et la Terre et toute la race impérissable des dieux bienheureux. »¹⁰⁹⁹

Michel Tardieu retrouve la « fonction illuminative »¹¹⁰⁰ d'Eros dans un texte gnostique, comme liée à son exceptionnelle beauté :

« Alors dès qu'il virent Eros, tous les dieux et les anges l'aimèrent. Après s'être manifesté à tous, il les embrasa comme à une lampe unique de nombreuses lampes s'allument, et cette lumière-là est une et la lampe ne diminue pas. »¹¹⁰¹

La relation y est établie entre Eros et l'Eden, nous la retrouvons dans le *Monologue*. Le texte évoque l'image de la grenade, fruit de Héra, qui dans la mythologie grecque préside à la procréation dans le mariage, mais aussi base d'une boisson aphrodisiaque de la déesse de l'amour, semblable au raisin dans le texte gnostique¹¹⁰². Voici le poème de Mallarmé :

« Je suis content ! Tout s'offre ici : de la grenade
Ouvrte, à l'eau qui va nue en sa promenade.
Mon corps que dans l'enfance Eros illumina,
Répand presque les feux rouges du vieil Etna !
Par ce bois qui, le soir, des cendres à la teinte,
La chair passe et s'allume en la feuillée éteinte. »¹¹⁰³

Les derniers vers évoquent l'oiseau de feu mythique. Renaissant éternellement des cendres, le Phénix émerge de la description du spectacle nocturne offert par un volcan en action. L'Etna, demeure du forgeron divin et de son épouse infidèle Vénus, mêle dans les feux de l'éruption, ceux de l'amour.

Enhardi par la lumière d'Eros sur son corps, se sentant l'égal du dieu de l'Etna à proximité duquel il semble se trouver, le Faune imagine Vénus en promenade vespérale :

« On dit même que la grande Vénus
Dessèche les torrents en allant les pieds nus,
Aux soirs ensanglantés, par sa bouche, de roses. »¹¹⁰⁴

Il est à noter que Mallarmé choisit le nom latin de la déesse de l'amour, face à un Eros grec. De la grenade ouverte à la rose, les images se montrent on ne peut plus explicites dans l'érotisme. Dans la tradition gnostique, la rose naît de l'union d'Eros et de

¹⁰⁹⁹ ARISTOPHANE dans : Luc BRISSON, « Eros », *Dictionnaire des Mythologies I*, op.cit., p. 352-353.

¹¹⁰⁰ Michel TARDIEU, « Eros. Chez les gnostiques », op. cit., p. 360.

¹¹⁰¹ Cité par Michel TARDIEU, *ibid.*

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ MALLARME, *Monologue d'un Faune*, op.cit., p. 1453.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

Psyché.¹¹⁰⁵ La mythologie grecque institue le rapport entre la déesse de l'amour, Aphrodite, et Eros comme association, ou comme filiation. Par le biais du mythe de la naissance d'Aphrodite suite à la castration de son père, un lien se crée entre la teinte rouge du soleil couchant et celle du sang versée avec la rose et l'amour charnel (la bouche de la déesse).

Le Faune s'enhardit à l'image de Vénus qui émerge de son imagination et laisse échapper un « si... »¹¹⁰⁶ hypothétique, une allusion nette à un désir d'union avec elle. Mais l'impression d'avoir été touché par la foudre divine sonne comme un avertissement et arrête net son élan. Il se résigne à renoncer au projet trop ambitieux.

« Dormons. Je puis rêver à mon blasphème
Sans crime, [...]. »¹¹⁰⁷

Le Faune se soumet à l'interdiction divine, qui le rapproche de Pan. Dans sa nature de seule divinité mortelle et terrestre, Pan n'a guère accès aux hauteurs de l'Olympe.

Dans le *Banquet*, Platon suggère¹¹⁰⁸ une explication à la vocation poétique qui pourrait s'appliquer au Faune mallarméen et à son désir frustré. Socrate, selon Platon, voit dans l'objet d'amour l'union du beau et du bien. L'amour naît d'une conscience de manque et d'absence. La souffrance est donc son associée naturelle. Eros, qui est l'amour, incarne cette notion de manque à travers le récit de sa conception par « Expédient, le fils d'Invention »¹¹⁰⁹ et « Pauvreté », telle que Platon le relate par la bouche de Socrate. Ces deux origines font d'Eros une divinité double :

« De sa mère Pauvreté, Eros a hérité de ce manque de beau et de bien dont il souffre. Mais de son père, Expédient, vient à Eros cette aspiration vers le beau et le bien qui ne peut devenir possession perpétuelle que par l'intermédiaire d'une procréation selon le corps et d'une création selon l'âme. La procréation selon le corps, qui se réalise par l'union de l'homme et de la femme, permet à l'homme de se perpétuer dans le beau et dans le bien au niveau du monde sensible. En revanche, la création selon l'âme, qui ne se réalise que dans le contact entre hommes, permet à l'homme de trouver la véritable immortalité qui se situe non au niveau du sensible, mais au niveau de l'intelligible. »¹¹¹⁰

L'accès à ce domaine passe par un chemin initiatique :

« D'un seul beau corps, il faut passer à la beauté qui réside dans tous les corps. Puis, de cette beauté corporelle, il faut s'élever à la beauté des âmes, puis à la beauté des connaissances et des productions de l'âme en général, [...]. Enfin, et de façon soudaine, [...] l'initié contempera le beau en soi, c'est-à-dire le beau intelligible, dont participent

¹¹⁰⁵ Michel TARDIEU, « Eros », *op.cit.*, p. 361.

¹¹⁰⁶ MALLARME, *Monologue d'un Faune*, *op.cit.*, p. 145.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ Luc BRISSON, « Eros », *op. cit.*, p. 355.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 356.

¹¹¹⁰ PLATON, dans Luc BRISSON, « Eros », *op. cit.*, p. 356.

toutes les autres choses belles. »¹¹¹¹

Le Faune mallarméen parcourt un chemin semblable à celui que trace Platon : l'expérience du manque aiguise son désir et un processus de compensation produit la scène érotique dans l'imagination. Loin de se laisser sombrer dans le découragement, il invente librement d'autres scènes plus belles encore, jusqu'à proclamer la supériorité de la beauté et de la réalité de son invention poétique qui ne le soumet à aucune contrainte. Ainsi, les derniers vers du *Réveil du Faune* sont un chant triomphal. En refusant la femme, il a gagné l'idéal :

« Je veux, dans la clarté transparente, innover
Une âme de cristal pur que jette la flûte
Et je fuis immortel, vainqueur en cette lutte,
Les femmes qui pour charme ont aussi de beaux pleurs.
N'est-ce pas moi qui veux, seul, sans que tes douleurs
Me forcent, idéal limpide ? »¹¹¹²

Dans une lettre à Cazalis, en mai 1867, Mallarmé établit une analogie entre la poésie et l'amour, et elle en devient le succédané :

« Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement [en] mon âme : [...]. »¹¹¹³

Les nymphes, instigatrices involontaires du désir faunesque, devenues l'objet de la rêverie érotico-poétique, n'entrent en scène qu'au moment où le faune s'assoupit, pour échanger des impressions antagonistes, inspirées par la rencontre. Dans *Dialogue des Nymphes*, la séparation définitive du couple est l'inévitable conséquence d'une prise de conscience. L'incompréhension qui s'installe se fait jour dans une perception différente de la lune : Ianthe aspire à se confondre avec la clarté lunaire et la blancheur des cygnes, alors que pour Iane ce même paysage est l'expression de la tristesse. Elle entend « les sanglots de cette lune blanche » et le rossignol qui pleure ! »¹¹¹⁴ Si l'évocation de la première reste picturale et muette, la seconde parvient à une perception mélodieuse qui attribue à la vision une signification toute différente, annoncée par le rossignol qui détient la clé de ce qui paraît inexplicable aux deux nymphes.

Oiseau annonciateur de la fin de la nuit amoureuse de *Roméo et Juliette*, il est dans la mythologie grecque la métamorphose de Procné, sœur de Philomèle – qui apparaît dans un contexte semblable dans « Loeda ». Procné, ayant été prévenue par sa

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² MALLARME, *Réveil du Faune, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1465.

¹¹¹³ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 14/05/1867, *Documents VI, op. cit.*, p. 343.

¹¹¹⁴ MALLARME, *Dialogue des Nymphes, Les Lettres, Stéphane Mallarmé 1842-1898, op. cit.*, p. 22.

sœur de l'infidélité de son mari et de l'atroce mutilation infligée à Philomèle, tue leur enfant et le sert en repas au roi, qui se lance à la poursuite des deux sœurs. Toutes deux sont sauvées par intervention divine et métamorphosées en rossignols. Elles continuent à exprimer leur profonde tristesse par le chant. Ianthé, consciente de la nature du trouble de sa compagne, tente de la mettre en garde, précisant le danger inhérent à l'évocation de Iane, mais non comprise par elle. C'est la deuxième allusion à la fureur de Pan coupant les roseaux, dont Syrinx, pour fabriquer son instrument. Le nom de la nymphe n'est pas cité dans cette fable allégorique qui parle des dangers de l'amour dont la femme sort victime :

"Vois
 Cette flûte ... A l'effroi du silence les voix
 Seules des grands roseaux murmuraient sous la brise.
 L'homme – sa rêverie en un moment te brise –
 Les coupa pour verser en eux ses chants sacrés.
 Les femmes sont les sœurs (flexibles des roseaux).
 Quand il veut respirer leurs beaux corps qu'il renie
 Enfant, l'amour est plus cruel que le génie ! "1115

La nymphe prend la défense du corps et de la matière que la femme représente pour l'homme, elle est l'instrument pour le poète musicien. Mais Iane ne recule pas pour autant. Consciente de la nature dualiste que renferme la flûte (corps de nymphe et souffle d'homme), elle part, portant l'instrument à ses lèvres, à la découverte du mystère de cette union qui fait naître l'art.

Le Réveil du Faune montre le héros éponyme se lever à l'aurore, pour appeler ses congénères et les tritons, hommes-poissons, avec leurs conques sonores, à faire entendre ensemble leurs chants. Le mythe de Pan établit le lien entre le faune et les tritons. Pan se sert d'une conque marine pour répandre la panique dans les rangs ennemis au cours de la lutte entre dieux et titans. Le triton « de la brume vainqueur »¹¹¹⁶ introduit l'idée d'un combat suivi de victoire, il correspond au faune « vainqueur en cette lutte »¹¹¹⁷. L'art devient la conquête de l'homme.

Dans ce premier *Faune*, Mallarmé mêle des figures mythiques et les traditions différentes autour de ces figures. Son choix est donc motivé par une ambiguïté préexistante, décuplée par une suite de transpositions d'une ère mythique et d'une interprétation à une autre : de la Grèce à Rome et de Rome à la Gnose, de Hésiode à

¹¹¹⁵ MALLARME, *Dialogue des Nymphes, Les Lettres. Stéphane Mallarmé 1842 – 1898, op. cit.*, p. 22.

¹¹¹⁶ MALLARME, *Réveil du Faune, op.cit.*, p. 1465.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

Aristophane et d'Aristophane à Platon, de Plaute à Ovide, etc... Ce syncrétisme fait de l'histoire du Faune chez Mallarmé à la fois l'évolution d'une conscience, l'histoire d'un amour déçu et un mythe fondateur de la création poétique, voire une vision du monde. A remarquer encore qu'elle se joue en trois temps : l'après-midi, la nuit et l'aube, ce qui confère un caractère cyclique au *Faune*.

Coquelin ayant refusé de porter la pièce sur scène, Mallarmé la reprend pour la remanier foncièrement. *L'Improvisation d'un Faune* a probablement été conçue dès 1866¹¹¹⁸. Plusieurs lettres parlent de sa reprise. *Hérodias* fut transposée en poème à la fin de cette année-là. Le nouveau texte élimine toute apparition des nymphes et renonce également au *Réveil*. De même, disparaissent la triade faune-sylvain-Pan et l'appel au milieu marin des tritons. Subsiste un faune rêveur, sensuel, le couple des naïades-nymphes réduit au produit de l'imagination, la Syrinx accompagnée de l'allusion à son mythe, puis Vénus et Etna.

Le désir hardi du faune par rapport à la déesse reçoit une réponse moins nette : « Suis-je pas châtié ? »¹¹¹⁹, attente d'une punition qui restera une question ouverte, un étonnement presque de ne pas rencontrer de réaction divine. Car Vénus joue ici un rôle quelque peu différent. Le Faune, dont la rencontre avec les nymphes ne repose sur aucune preuve, trouve en échange les traces d'une « morsure mystérieuse, due à quelque auguste dent »¹¹²⁰. L'auteur de la morsure ne peut ainsi guère être une simple nymphe. L'évocation de Vénus que le faune imagine approcher à la fin du poème peut donc éveiller en lui quelque espoir d'une union avec la déesse.

Les images mythiques associées aux figures principales se font moins nettes, moins directes aussi. A la rose s'ajoute le lys, désignant le Faune dans sa pureté involontaire d'une part, et le rideau de fleurs qui dissimule les nymphes farouches de l'autre. Mais la gnose attribue aux deux fleurs la même origine : l'union de Psyché et d'Eros¹¹²¹.

Présenté pour le troisième *Parnasse contemporain* en 1875, le poème fut refusé. Mallarmé décida de le publier dans une édition de luxe et le remania encore une fois, avant de le faire paraître, en 1876, sous le titre *L'Après-midi d'un Faune. Eglogue*. Ce nouveau sous-titre range le poème mallarméen sous l'antique tradition littéraire de

¹¹¹⁸ Cf. Gardner DAVIES, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, op.cit., p.43-44.

¹¹¹⁹ MALLARME, *Improvisation d'un Faune, Œuvres complètes*, op.cit., p. 1458.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 1457.

Virgile. La critique relève l'utilisation du « v » à la place du « u »¹¹²², une particularité de l'orthographe qui lie davantage le poème à son ancêtre romain. L'églogue traditionnelle, monologue ou dialogue, se caractérise par un degré élevé de musicalité, où la création d'une atmosphère prévaut sur l'action¹¹²³. C'est la forme poétique qui convient exactement à l'idée mallarméenne du *Faune* : musique, suggestion et une quasi absence d'action. La seule action est celle, intérieure, de son imagination, dont le lecteur est appelé à suivre le mouvement.

La nouvelle version, très proche de la précédente, a néanmoins opéré une modification du premier vers où « Ces nymphes, je les veux perpétuer. »¹¹²⁴ remplace « Ces Nymphes, je les veux émerveiller ! » et en fin de poème « Couple adieu : je vais voir l'ombre que tu devins »¹¹²⁵ remplace : « Suis-je pas châtié ? »¹¹²⁶, pour reprendre un motif du *Monologue*. Dès le début, le poète annonce une intention différente ; le faune ne s'attache plus à vouloir éblouir sa proie, mais à en conserver la trace. Avec ce premier vers, le poème entre brutalement dans le sujet. Convient-il d'y voir l'anticipation d'un récit qui suivra, mais qui relate un fait d'un passé plus ou moins lointain, procédé littéraire courant ? Ou bien, faut-il suivre Gardner Davies pour qui la démonstrative renvoie à ce passé même, présumé connu par le lecteur, et de ce fait aux versions antérieures du poème :

« On a souvent l'impression que Mallarmé, dans les remaniements successifs de ses textes prend l'habitude, fait semblant de croire son lecteur déjà au courant des versions antérieures. »¹¹²⁷

A ce propos, il est bon de se rappeler que les remaniements vont toujours dans le sens d'une économie de noms propres et d'images trop nettes, alors que les poèmes se chargent de mots allusifs, de périphrases composées d'attributs, d'analogies avec des objets ou des phénomènes simples. Reconstituer le réseau d'images d'où proviennent ces allusions permet de découvrir l'image mythique qui reste sous-jacente. Dès lors, une certaine connaissance de l'œuvre mallarméenne s'avère indispensable pour pénétrer la signification de ces indices qui font son symbolisme.

¹¹²¹ Michel TARDIEU, « Eros », *op.cit.*, p. 361.

¹¹²² Dominique LEVY-EISENBERG, *Le Faune revisité : figures du souhait dans l'Après-midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé*, Ouverture philosophique, L'Harmattan, Paris 2010, p. 19, note 3. Cette longue note de bas de page donne un résumé de l'historique du *Faune*.

¹¹²³ Cf. Gero von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, *op. cit.*, p. 207.

¹¹²⁴ MALLARME, *L'Après-midi d'un Faune, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 50.

¹¹²⁵ MALLARME, *L'Après-midi d'un Faune, Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 53.

¹¹²⁶ MALLARME, *Improvisation d'un Faune, Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1458.

¹¹²⁷ Gardner DAVIES, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, *op.cit.*, p. 132.

« Ces nymphes, je les veux perpétuer. », indique une ambition imprégnée de volontarisme ; il s'agit de « perpétuer », de sortir la vision d'une réalité fuyante, voire de l'irréel, et de lui permettre de perdurer. Le Faune est dans la situation du jeune enfant de Freud qui voit disparaître sa bobine et en crée l'image qui remplace l'absente. En termes poétiques, il éprouve son beau rêve érotique comme « faute idéale de roses »¹¹²⁸, absence, désir et transition, donc péché. Les nymphes sont dessinées en un mouvement de fuite : génies de l'air insaisissables, apparitions évanescences du rêve,

« Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
assoupi de sommeils touffus ». ¹¹²⁹

ou cygnes plongeurs :

« quand, sur l'or glauque de lointaines
<<Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
<<Ondoit une blancheur animale au repos :
<<Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
<<Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
<<Ou plonge ... » ¹¹³⁰

Assimilées à la fois à l'air, à l'eau et, par la rose, à l'existence terrestre, les nymphes représentent les éléments de l'univers et de la nature. La flûte qui reconstituera cette réalité est la voix de cet univers :

« Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des tuyaux prompts à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel. » ¹¹³¹

Le souffle qui anime l'instrument, transformé par le joueur en son, aussitôt émis, regagne son origine divine. L'instrument, issu de la nature (roseau-nymphé), est façonné par les mains du Faune (« domptés par le talent »¹¹³²). La trace d'« une morsure mystérieuse, due à quelque auguste dent »¹¹³³ ne renvoie plus à la déesse Vénus, mais à l'« arcane »¹¹³⁴, au mystère innommable même, qui a révélé sa nature au « jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue »¹¹³⁵. Mallarmé a remodelé les paroles de la nymphe

¹¹²⁸ MALLARME, *L'Après-midi d'un Faune*, op.cit., p. 50.

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹³² *Ibid.*, p. 50-51.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 51.

¹¹³⁴ *Ibid.*

¹¹³⁵ *Ibid.*

Iane du *Dialogue des Nymphes*, partant à la recherche de la connaissance du mystère de la vie contenue dans la flûte :

« Alors si cette flûte a le mal adoré
Qui me tourmente, ô mal jaloux, je le saurai.
[...]
Et pourquoi tout l'azur me regarde ! »¹¹³⁶

L'azur, omniprésent dans l'œuvre mallarméenne comme expression de l'exigence implacable de l'absolu, paraît dans un rapport direct avec l'arcane. Il pourrait tenir ici une place équivalente au principe divin pressenti dans l'antiquité comme supérieur aux divinités, mais détaché des événements de ce monde – un dieu universel invisible – alors que dans la version initiale, il semble renvoyer au domaine céleste des dieux.

La syrinx, par le biais de la mélodie, crée le rêve supérieur « au songe ordinaire », le Faune y ajoute la peinture qui saisit les images du souvenir, accentuant leur beauté. Il exprime le procédé d'évocation d'images comme projection dans une sphère magique, une sorte de prisme réflecteur :

« Ainsi quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciblé d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers. »
« O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. »¹¹³⁷

Le désir du Faune, rassasié par son chant imaginaire, change d'objet. Rendu téméraire sous l'effet du vin, son délire dionysiaque le porte à imaginer une union avec la déesse Vénus. Cette fois, l'imagination seule est condamnable, et le Faune, évitant le courroux céleste, retourne vers les images des nymphes pour embellir son sommeil. Il congédie les figures réelles pour voir l'« ombre que tu devins »¹¹³⁸. Le refus des nymphes vivantes est moins véhément que dans la pièce de 1865, mais tout aussi décisif. La réalité ne saurait atteindre au rêve parfait.

Le poème identifie le rêve de beauté au souvenir, et les scrute sous leur lien avec la réalité. Il pose la question du rapport de la musique avec la peinture au sein de la poésie lyrique. La problématique de l'amour les rattache tous deux à la vie. La figure du Faune véhicule l'union de l'amour et de la poésie, l'origine de celle-ci dans celui-là ; la poésie est la fusion de la musique comme puissante stimulatrice du rêve émotionnel

¹¹³⁶ MALLARME, *Dialogue des Nymphes*, op.cit., p. 23.

¹¹³⁷ MALLARME, *L'Après-midi d'un Faune*, op. cit., p. 51.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 53.

avec la peinture qui apporte la beauté visuelle et la parole poétique, pendant du souffle divin. Par le biais de son art, il confère durée à l'éphémère instant, au sentiment, et remplace l'absence. Néanmoins, le poète lance un avertissement : l'audace doit connaître ses limites. On n'aborde pas l'absolu directement, on ne perce pas le mystère dernier, mais on peut y relever la présence d'indices infimes.

Pour Gardner Davies, l'emploi de l'expression mythologique pour le rapport entre rêve et réalité relève d'un procédé littéraire qui « limite au départ l'éventuelle intrusion de la réalité matérielle »¹¹³⁹. Ce choix indiquerait alors une préférence de Mallarmé pour le rêve. La figure mythique et l'image mythique en général remplissent une fonction autrement significative. Il est certain que l'histoire et la figure mythique peuvent être considérées comme des images produites par les rêves poétiques des peuples exprimant leurs perceptions de la vie. C'est ainsi que Mallarmé les a comprises. Dès lors, les images mythiques véhiculent expériences sensorielles et spirituelles. Le poète les a recherchées dans les traditions et en a retenu celles qui présentent une affinité avec ses expériences personnelles, celles qui figurent une réponse archaïque à une question résurgente et d'actualité.

Pour composer l'œuvre mythique qu'est devenue le *Faune*, à partir d'une diversité de figures et de traditions facilement détectables dans la première version, Mallarmé a accentué le syncrétisme par la synthèse, supprimant des figures et images secondaires pour renforcer autour des protagonistes un réseau d'objets ou de phénomènes référentiels, en apportant des accessoires d'origines diverses. Les images secondaires des premiers jets subsistent sous la forme d'éléments simples, d'adjectifs ou de périphrases souvent empruntés au milieu naturel (grenade, flûte, rose). Ces éléments transposent d'une œuvre à l'autre des images hautement significantes, s'assimilant facilement à d'autres contextes, pour aboutir à des réseaux symboliques nouveaux qui, d'une œuvre à l'autre, constituent un lien puissant, formant une mythologie nouvelle fondée sur l'expression mythologique des peuples anciens. Après le passage de la figure par un processus d'abstraction, un mythe moderne pourra se constituer pour une civilisation démythifiée.

Les modifications que Mallarmé effectue au niveau des images mythiques dans les versions remaniées d'*Hérodiade* et du *Faune* correspondent à une tendance de sa composition poétique en général. L'évanouissement de l'image dans l'abstraction et la

condensation donne une plus grande part à la suggestion et au mystère. Périphrases, métonymies, synecdoques dispensent de la nécessité de « nommer », accentuent la charge symbolique de la figure centrale et confèrent un fond mythique à une réalité vécue par l'action de motifs mythiques contenus dans une allusion discrète. Pour Mallarmé, il ne s'agit pas de reproduire un sujet mythique, ni de faire une mosaïque d'images mythiques ou de traditions diverses d'un même mythe, mais de transmettre sa compréhension du monde et ses questions, de rechercher une réponse personnelle à l'aide de la figuration que l'image mythique en propose.

Aussi, le poète français fait preuve d'une étonnante lucidité, lorsqu'il découvre, avant Freud, sous une scène badine et l'expérience d'un désir frustré, l'explication psychologique de la naissance de l'art et de l'inspiration de l'artiste, rehaussée en mythe de l'art, un mythe sans dieu. L'art est la sublimation des désirs très charnels d'un faune très humain. C'est aussi un autoportrait du poète français, qui fusionne avec son personnage dans la caricature de Luque, représentant Mallarmé en Pan sur la couverture des *Hommes d'aujourd'hui*, en 1887¹¹⁴⁰. Il n'est pas anodin que le poète ait mis en exergue des *Poésies*, dernier recueil qu'il ait composé, le poème « Salut » avec une évocation de nymphes dans un verre de champagne qu'il tient à la main pour saluer ses confrères. De manière significative, le premier titre de ce poème fut « Toast » et sa conception est due à l'élection de Mallarmé en « Prince des Poètes ».

2. Yeats : l'ironie, le burlesque et la farce

Comme Mallarmé, Yeats ne dédaigne pas exprimer l'humour dans sa création poétique et dramatique. Moins mondain que le poète français, mais plus politisé, il cultive l'ironie comme un outil pour défendre une cause¹¹⁴¹, mais aussi pour dénoncer l'absurdité qui règne dans le monde qui l'entoure. Le mode comique et ses modèles du passé inspirent ses recherches et compositions dramatiques. Comme le maître français, c'est parallèlement à la conception de tragédies que le poète irlandais travaille à la création de pièces comiques, fondées elles aussi sur des traditions folkloriques ou

¹¹³⁹ Gardner DAVIES, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, op. cit., p. 135.

¹¹⁴⁰ Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84221952>

¹¹⁴¹ Par exemple : W. B. YEATS, "To a wealthy man who promised a second subscription to the Dublin Municipal Gallery if it were proved the people wanted pictures", *Responsibilities, Collected Poems*, op. cit., p. 119.

mythiques. Il porte une attention particulière au personnage du fou, récurrent dans toute son œuvre – poésie, conte et théâtre –, fou du village et des contes, et il sera rejoint par l'aveugle pour former un duo qui intègre la tragédie, agissant comme images inversées des héros.

On ne peut ignorer la note satirique qui imprègne les drames *Where there is Nothing* (*Là où il n'y a rien*), *The Unicorn from the Stars* (*La Licorne des étoiles*) ou encore *On Baile's Strand* (*Sur le rivage de Baile*). Sous une forme ou une autre, le comique s'avère inséparable de la pensée et de l'œuvre du poète irlandais. Dès ses débuts de dramaturge, le poète affirme la complémentarité de la comédie et de la tragédie :

« J'écris sur des histoires tragiques racontées autour du feu par des gens qui figurent dans les comédies de mes amis ; et jamais, je ne vois mon œuvre jouée avec la leur sans ressentir que ma tragédie élève leur comédie et leur tragi-comédie et devient elle-même plus émouvante et plus intelligible étant mêlée à la circonstance du monde par l'art contingent de la comédie. »¹¹⁴²

Tout en soulignant l'interaction des deux genres dramatiques dans la pratique théâtrale, Yeats attire l'attention sur les créations mixtes, tragicomiques pour lesquelles Shakespeare offre un modèle historique.

Pour Yeats, la tragédie est l'art des « flots de la marée »¹¹⁴³ submergeant les « digues qui séparent les hommes »¹¹⁴⁴ ; elle est l'art poétique par excellence, car elle se « réjouit de peindre les moments d'exaltation, d'excitation et de rêve »¹¹⁴⁵ ; elle est « uniquement passion »¹¹⁴⁶ créée à partir de l'âme du poète. « Elle ne contient pas la joie [...] mais l'extase qui vient de la contemplation de choses plus vastes que le particulier [...]. »¹¹⁴⁷ La tragédie permet l'identification du spectateur avec le héros, parce que « c'est toujours nous-mêmes que nous voyons sur la scène »¹¹⁴⁸. La comédie,

¹¹⁴² W. B. YEATS, « Preface », *In the Seven Woods*, 1906, *The Variorum Edition of the Plays*, op. cit., p. 1293 : « I write of the tragic stories told over the fire by people who are in the comedies of my friends, and I never see my work played with theirs that I do not feel that my tragedy heightens their comedy and tragic-comedy, and grows itself more moving and intelligible from being mixed into the circumstances of the world by the circumstantial art of comedy. » (Nous traduisons.)

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 1298 : « art of the flood » (Nous traduisons.)

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1297 : « The dykes that separate man from man » (Nous traduisons.)

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1298 : « it delights in picturing the moments of exaltations, of excitement, of dreaming. » (Nous traduisons.)

¹¹⁴⁶ W. B. YEATS, *Selected Prose*, Macmillan, London 1964, p. 114 : « Tragedy is passion alone. » (Nous traduisons.)

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 114 : « It has no joy [...] but ecstasy, which is from the contemplation vaster than the individual [...] » (Nous traduisons.)

¹¹⁴⁸ W. B. YEATS, « Preface », op. cit., p. 1297 : « it is always ourselves that we see upon the stage. » (Nous traduisons.)

en revanche, se tient « sur les digues »¹¹⁴⁹ ; elle crée le caractère qui « ne peut s'exprimer parfaitement que dans un monde réel, car il en est la créature »¹¹⁵⁰, elle se noue autour de l'incident. Pour Yeats, l'humour sur lequel se fonde la comédie est « une façon singulière et inévitable de faire les choses, particulière à un homme seulement, par laquelle son discours et ses actes se distinguent de tous les autres »¹¹⁵¹ :

« La comédie est joyeuse, parce que toute affectation d'un rôle, d'un masque personnel, qu'il s'agisse du visage individualisé de la comédie ou de la face grotesque de la farce, est déploiement d'énergie et toute énergie est joyeuse. »¹¹⁵²

a) *A Pot of Broth*

En 1902, Yeats présente *A Pot of Broth* (*Un Pot de bouillon*), « narration triviale et sans ambition adaptée d'un vieux conte folklorique »¹¹⁵³ et « première comédie écrite en dialecte »¹¹⁵⁴. Dans cette pièce paysanne, l'image mythique n'est qu'une imposture.

Un vagabond sillonne la campagne irlandaise avec, pour seul bien, une pierre ramassée sur la route pour se protéger des chiens. A la recherche d'un toit et d'une table accueillants, il se retrouve face à une riche paysanne, maîtresse-femme réputée pour son avarice autant que pour sa vanité. Ruses de ventre affamé, l'habileté de la parole et l'ingéniosité d'un esprit inventif transforment la pierre en substance magique des contes de Grimm et le pot de la ménagère en chaudron inépuisable, digne de celui du Dagda irlandais, l'équivalent de la corne d'abondance. Y aurait-il là un écho lointain de la transformation de l'eau en vin des noces de Cana, raconté dans *l'Evangile de Saint Jean* (II, 7-9), ou encore de la tentation de Jésus par Satan, rapportée par Saint Matthieu (IV, 4 : « Si tu es le fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains. ») ?

Le mendiant démontre le pouvoir magique de sa pierre par le récit de l'acquisition mystérieuse qui plonge dans les métamorphoses des contes merveilleux

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1297 : « upon the dykes » (Nous traduisons.)

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 1298 : « character can only express itself perfectly in a real world, being that world's creature » (Nous traduisons.)

¹¹⁵¹ W. B. YEATS, « Preface », *op. cit.*, p. 1297 : « a singular and unavoidable way of doing anything peculiar to one man only, by which his speech and actions are distinguished from all other men. » (Nous traduisons.)

¹¹⁵² W. B. YEATS, *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 114 :

« Comedy is joyous because all assumption of a part, of a personal mask, whether of the individualized face of comedy or the grotesque face of farce, is a display of energy, and all energy is joyous. » (Nous traduisons.)

¹¹⁵³ W. B. YEATS, in: A. N. JEFFARES & A. S. KNOWLAND, *A Commentary on the Collected Plays*, *op. cit.*, p. 37 : « a trivial retelling of an old folk-tale » (Nous traduisons.)

¹¹⁵⁴ *Ibid.* : « first comedy in dialect ». (Nous traduisons.)

d'Irlande : un être féérique changé en lièvre et traqué par un chien a racheté par ce don sa liberté et sa survie. La curiosité de la paysanne est éveillée et son attitude méfiante vaincue. Le vagabond parvient enfin à subjuguier son esprit critique, lorsqu'il dédie à la bonne dame une chanson qu'il prétend inspirée par sa beauté célèbre, mais qui n'est, en réalité, qu'une vieille chanson folklorique.

Cet air, familier au public irlandais, renvoie à une origine très ancienne, qui remonte au mythe des Fenians. Une comparaison entre la cavalcade des guerriers de Finn et le tumulte provoqué par la ménagère justifie cette projection d'un présent banal sur un temps héroïque. Richard Taylor commente :

« Au lieu de la projection de valeurs absolues, l'inversion comique est utilisée dans le but de satiriser celles d'une société orientée vers des critères bourgeois ; le vagabond rejeté dupe Sibby Coneely en se servant de l'avarice et de la vanité de celle-ci. »¹¹⁵⁵

Toutefois, au plus profond de la critique d'un milieu paysan qui joue les bourgeois tout en gardant un pied dans le monde des superstitions du petit peuple, Yeats dénonce la condition actuelle du poète et de la poésie et la déchéance des valeurs héroïques, perceptible dans la transformation des images mythiques (Finn – Paistinn, Finn – Sibby). C'est le mendiant, l'exclu, le rebut de la société qui perpétue tant bien que mal la tradition de l'art lyrique (chant, poème narration), son moyen de survie. Son triomphe sur la paysanne est une victoire de l'ingéniosité de son imagination et de son don poétique, un épisode de la lutte entre matérialisme et spiritualité. Le pouvoir du poète réveille la matière morte, pour découvrir ses propriétés de pierre philosophale. Mais la pierre n'est qu'un leurre, le récit pure invention, la chanson un plagiat, et le vagabond un mystificateur. En somme, tout n'est que jeu et illusion, et l'époux averti suit le manège avec amusement. Quant à l'auteur, Yeats, se moquerait-il de lui-même ?

Notons que le personnage de Jack le journalier évoqué dans le premier chant, inspirera le poème « Crazy Jane and Jack the Journeyman » (« Jeanne la folle et Jacques le journalier ») du cycle *Words for Music Perhaps (Des mots pour la musique peut-être)*, inclus dans le recueil *The Winding Stairs and Other Poems (L'escalier en spirale et autres poèmes)*, 1933. La chanson « My Paistinn Finn » sera révisée et éditée parmi « Two Songs Rewritten for the Tune's Sake » (« Deux chansons réécrites pour la mélodie ») dans le recueil *From A Full Moon in March (Pleine Lune en Mars)* en 1935,

¹¹⁵⁵ Richard TAYLOR, *The Drama of W. B. Yeats*, Yale University Press, New Haven and London, 1976, p. 17 : « Instead of the projection of absolute values, comic inversion is employed to satirize those of a

preuve de l'importance durable de ces petites pièces dans l'œuvre de Yeats.

b) *The Green Helmet (Le Heaume vert)*

En 1908, le poète reprend le mode comique autour du thème de Cuchulain, héros guerrier de la mythologie irlandaise, pour créer une « farce héroïque » en prose : *The Golden Helmet (Le Heaume doré)*. Il en produira une forme versifiée sous le titre *The Green Helmet (Le Heaume vert)* en 1910. On note le paradoxe dans le sous-titre, association de la « farce » qui renvoie au burlesque, avec le déterminant « héroïque » qui s'attache aux hauts faits des héros des épopées. Yeats définit la farce dans *Estrangement (Brouille)* : « Eliminez le caractère de la comédie et vous obtenez la farce. La farce est nouée par le seul incident. »¹¹⁵⁶

Dans cette nouvelle création, le poète présente le fruit d'une véritable recherche. *The Golden Helmet* et sa version en vers retiennent du modèle grec de la « mèse » la mise en scène de types, l'intervention de chants et les allusions indirectes à la situation politique du pays, ici celle de l'Irlande¹¹⁵⁷. En tant que lever de rideau pour la tragédie *On Baile's Strand*, la pièce rappelle la parodie du mythe et de la tragédie chez Aristophane¹¹⁵⁸, et aussi l'interlude comique qui accompagnait les miracles et mystères du Moyen Âge.

Le drame de Yeats s'appuie sur le comique supérieur selon Corneille, qui s'élève, dans *Discours du poème dramatique*, contre le cloisonnement des genres déduit de la *Poétique* d'Aristote¹¹⁵⁹. Les écrits sur le renouveau du théâtre de la collection *Samhain* témoignent de l'intérêt que Yeats porte à l'étude d'Aristophane, de Cervantès et de Corneille dans les années 1903 à 1908. Aussi, en 1905, se sert-il des noms de ces illustres ancêtres dans une apologie du comique qui en revendique les titres de noblesse pour la création dramatique en Irlande :

« La vie publique d'Athènes trouvait sa principale célébration dans la monstrueuse caricature d'Aristophane et la nation grecque était si fière et si dépourvue de sensibilité

bourgeois-oriented society; the outcast Tramp gulls Sibby Coneely through an appeal to her avarice and vanity." (Nous traduisons.)

¹¹⁵⁶ W. B. YEATS, *Selected Prose, op. cit.*, p. 114 : "Eliminate character from comedy and you get farce. Farce is bound together by incident alone." (Nous traduisons.)

¹¹⁵⁷ Klaus EDER, *Antike Komödie*, DTV, Friedrich Verlag, Velbert, 1974, p. 22.

¹¹⁵⁸ Gero von WILPERT, « Komödie », *Sachwörterbuch der Literatur, op. cit.*, p. 420-421.

¹¹⁵⁹ Cf. CORNEILLE in : Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », *Théorie des Genres*, Seuil, Paris 1986, p. 99, note 20 : « Cette définition avait du rapport à l'usage de son temps, où l'on ne faisait parler que des personnes d'une conduite très médiocre : mais elle n'a pas une entière justesse pour la nôtre, où les rois même y peuvent entrer, quand leurs actions ne sont point au-dessus d'elle. »

morbide qu'elle invitait au spectacle les ambassadeurs étrangers. [...] Quand l'Irlande avait confiance en son propre passé, ses écrivains louaient et blâmaient à leur fantaisie et même, comme dans toute l'Europe médiévale, se moquaient des personnes les plus respectées et de la sainteté de l'Eglise et de l'Etat, quand l'envie leur en prenait. L'histoire de l'*Ombre de la Ravine* que M. Synge découvrit dans les îles Aran où l'on parle gaélique [...] ; *La cour à Minuit* de MacGiolla Meidhre ; *La Vision de MacCoinglinne* ; les auteurs des vieilles histoires avec leurs Bricriu et leurs Conan riaient et chantaient aussi intrépidement que Chaucer, Villon ou Cervantès. »¹¹⁶⁰

Plus radicale que la comédie héroïque, la « farce héroïque » selon Yeats, propose une véritable union des contraires au niveau de la création dramatique. La référence à une authentique tradition irlandaise de la comédie noble, *La Vision de MacCoinglinne*, fait allusion au pouvoir du poète sur l'occulte et à son arme, la satire, un anathème redouté, apte à menacer la puissance royale. Cette histoire d'un barde médiéval est également une parodie de l'Eglise et des visions pieuses des ecclésiastiques¹¹⁶¹.

The Green Helmet marie les caractéristiques de la farce burlesque¹¹⁶² et de son analogue, la parodie¹¹⁶³, aux expressions du grotesque : paradoxe des contraires, juxtaposition du comique et de l'horrible¹¹⁶⁴. L'effet distanciant du traitement caricatural des héros mythiques qui se distinguent par un comportement inadéquat à leur noblesse est soutenu par le jeu des couleurs que le poète adopte pour la mise en scène :

« J'ai remarqué que plus l'effet décoratif de la scène et des costumes est évident, plus la pièce est transportée hors du temps et de l'espace, au plus près du pays des fées. »¹¹⁶⁵

Il n'en demeure pas moins que Yeats prescrit des contrastes entre costumes, décor et toile de fond, tout en restant proche du mythe qui caractérise la résidence des héros par sa couleur rouge :

« Au théâtre de l'Abbey, la maison est rouge-orangée et les chaises, tables et bouteilles noires avec une légère teinte pourpre qui se distingue à peine du noir. »¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁰ W. B. YEATS, *Explorations*, trad. par Jean-Pierre Fichou, *op. cit.*, p. 176-177, p. 178.

¹¹⁶¹ Voir le compte-rendu de l'ouvrage traduit et édité par Kuno Meyer de YEATS W. B., « The Vision of MacCoinglinne », *Bookman*, 1893, *Uncollected Prose, I, op. cit.*, p. 262.

¹¹⁶² Voir la définition du *Petit Robert*, S. N. L., Paris, 1976, p. 203 : « au XVIIe siècle une parodie de l'épopée consistant à travestir, en les embourgeoisant, des personnages et des situations héroïques ».

¹¹⁶³ Gero von WILPERT, *op. cit.*, p. 585 : „Die röm. P. verspottet in der Komödie den pathetischen Tragödienstil [...]“. (La parodie romaine raille dans la comédie le style pathétique des tragédies [...]).“ (Nous traduisons.)

La parodie s'attaque dans l'Europe médiévale au domaine religieux et à la hiérarchie de l'Eglise.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 320. Cette technique est déduite des motifs entrelacés d'éléments du végétal, du zoologique et du corps humain que l'on découvre sur les peintures murales des thermes et des palais antiques.

¹¹⁶⁵ W. B. YEATS, in : A. N. JEFFARES & A. S. KNOWLAND, *op. cit.*, p. 96 : “I have noticed that the more obviously is the scene and costuming of any play, the more it is lifted out of time and place, and the nearer to fairyland do we carry it.” (Nous traduisons.)

¹¹⁶⁶ W. B. YEATS, *The Green Helmet, Collected Plays, op. cit.*, p. 223 : “At the Abbey Theatre the house is orange-red and the chairs and tables and flagons black with a slight purple tinge with it not clearly distinguishable from the black.” (Nous traduisons.)

Le souvenir de sa formation de peintre et des principes du conte folklorique étend l'extravagance des personnages et de leurs actions à la conception visuelle de la scène. Toute tentative de réalisme est exclue par avance :

« Si vous voulez représenter un caractère ou une passion [...] il vous faut être excessif, outré, voire fantastique dans l'expression ; et vous devez l'être de manière encore plus exagérée, encore plus excessive, encore plus fantastique si vous voulez montrer un caractère et une passion tels que pourraient [sic] les connaître le personnage principal de votre pièce au tréfonds de son esprit. »¹¹⁶⁷

L'exigence anti-illusionniste s'avère la mieux adaptée au mode comique. On n'est pas très éloigné de l'expérience d'*Ubu Roi*.

The Green Helmet est une synthèse de trois récits mythiques irlandais – le *Festin de Bricriu*, *La Guerre des Mots des Femmes d'Ulster*, *Le Championnat d'Ulster* – et présente une parenté certaine avec le roman médiéval *Sir Gauvain et le Chevalier Vert*¹¹⁶⁸. Les traditions irlandaises reposent toutes trois sur des versions comiques du mythe ; le roman médiéval, en revanche, illustre plus particulièrement une épreuve initiatique. Par son association avec des épisodes de la vie de Cuchulain, la quête du Graal et de la lance qui saigne chez Gauvain est détournée de sa signification première. Le heaume est ici à la fois insigne guerrier, comme la lance, et réceptacle, comme le Graal. Selon la volonté de Cuchulain, il prend la fonction de coupe de la paix¹¹⁶⁹. Le lien entre les deux mythes se trouve encore renforcé par une allusion à la mort du Christ : « Vite à l'ouvrage, vieux radis, tu t'évanouiras, quand les coqs auront chanté. »¹¹⁷⁰

Le héros prononce ces paroles lorsqu'il s'apprête à assumer par le sacrifice de sa personne la conséquence des actes de ses compagnons, infidèles à leur engagement. L'image évoque la prédiction du Christ à Saint Pierre au cours de la Cène. Cependant, le rapprochement avec le *Nouveau Testament* cède à un retour qui renoue avec la fin heureuse de l'épreuve de Gauvain. Au lieu d'apporter la mort, l'Homme Rouge, double du Chevalier Vert, révèle sa véritable identité de maître du pays pour remettre à Cuchulain le heaume tant convoité comme marque distinctive du plus noble chevalier.

¹¹⁶⁷ W. B. YEATS, *Explorations*, op. cit., p. 181.

¹¹⁶⁸ A. N. JEFFARES, op. cit., p. 96 note cette référence avec quelque réserve. Ajoutons que l'attitude téméraire de Cuchulain face aux hommes-chat n'est pas sans rappeler l'un des contes de Grimm qui ont bercé l'enfance du poète : « Celui qui partit apprendre les frissons de la peur ».

¹¹⁶⁹ W. B. YEATS, *The Green Helmet*, op. cit., p. 236.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 243 : « Quick to your work, old Radish, you will fade when the cocks have crowed. » (Nous traduisons.) La richesse de l'image n'est pas épuisée par cette référence. Pour Yeats, depuis le récit *The*

L'Homme Rouge est donc une synthèse de plusieurs figures mythiques et légendaires. Abandonnant le heaume à la convoitise des trois protagonistes, il est le Bricriu du mythe irlandais, analogue d'Eris qui lance la pomme de discorde, origine de la dispute entre les déesses et de la guerre de Troie. Par le motif de la décapitation, il est Uath Mac Immonain du château de CuRoi Mac Daere, dieu de la mort dans l'épisode du *Festin de Bricriu*, ainsi que le Chevalier Vert de l'histoire de Gauvain (en réalité son ami Bercilak déguisé).

Pendant comique de la tragédie *On Baile's Strand, The Green Helmet* est conçu sur une situation et une action comparables : réunion des guerriers dans une maison d'hôte, défi et duel mortel¹¹⁷¹. L'apparition de l'Homme Rouge surgi de la mer reprend la scène de l'investiture de Cuchulain par le dieu Lug. L'Homme Rouge est donc, du point de vue de la fonction dramatique, le double du père du héros et le don du manteau dans le mythe correspond à l'imposition du heaume dans la pièce. Néanmoins, les références symboliques de la couleur qui le qualifie éloignent l'Homme Rouge de la divinité celtique. Le symbolisme des couleurs se rapporte chez Yeats à ses nombreuses études et expériences ésotériques : *Le Bouddhisme ésotérique* d'A. P. Sinnet¹¹⁷², l'astrologie, la Cabale, la doctrine très hétérogène de l'ordre de la Golden Dawn et sa pratique d'évocations sur des formes géométriques¹¹⁷³. Au regard des notes prises par le jeune Yeats, la signification de l'Homme Rouge est à rechercher dans l'ouvrage de Sinnet. Il serait proche de Kama, le désir dans la mythologie hindoue, assimilé souvent au feu d'Agni, et renverrait au front humain, siège de l'esprit et des fonctions sexuelles¹¹⁷⁴. Par une affiliation à Mars et au fer, il prend un aspect guerrier. Nous voici

Adoration of the Magi (L'Adoration des Mages), le cri du coq annonce un changement de cycle résumant la naissance et la mort du Christ par les paroles du dieu Hermès.

¹¹⁷¹ Yeats explique : « Une farce et une tragédie ont ceci en commun, qu'elles sont des moments de vie intense. Une action est extraite de toutes les autres ; elle est réduite à sa forme la plus simple, ou du moins à une forme si simple que nous ne perdons pas la signification de sa place dans le monde. Les caractères qui y sont impliqués sont libres de tout ce qui ne fait pas partie de cette action ; [...] ». W. B. YEATS in: Birgit BJERSBY, *The Interpretation of the Cuchulain Legend op. cit.*, p. 82: « A farce and a tragedy are alike in this, that they are a moment of intense life. And action is taken out of all other actions; it is reduced to its simplest form, or at any rate to as simple a form as it can be brought to without our losing the sense of its place in the world. The characters that are involved in it are free from everything that is not a part of that action ; [...] » (Nous traduisons.)

¹¹⁷² Jacqueline GENET, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétiques, op. cit.*, p. 454.

¹¹⁷³ Pour plus de détails consulter Jacqueline GENET, *ibid.*, plus particulièrement les chapitres « Sources religieuses », « L'Orient » et « Sources occultes ».

¹¹⁷⁴ L'analogie entre spiritualité et sexualité est une notion récurrente dans l'œuvre du poète irlandais dont la source bouddhiste a été exposée par nombre de chercheurs : F.A.C. WILSON, *Yeats' Iconography, op. cit.* / Richard TAYLOR, *op. cit.*

à nouveau très proche du démon celtique Bricriu.

Le choix des couleurs produit une surdétermination des images et figures mythiques. La couleur définit des catégories : la maison, l'Homme Rouge (rouge), le heaume, Cuchulain et les personnages qui l'entourent, la mer (vert), les rochers, les Hommes Noirs, le mobilier, les bouteilles (noir). Les nuances expriment des interférences et l'Homme Rouge est mis en contraste avec le heaume qu'il porte. La couleur indique une voie vers ce « tréfonds de son esprit »¹¹⁷⁵, dans lequel les personnages mythologiques se meuvent comme des figurations du subconscient.

Cuchulain et ses compagnons relèvent de l'élément de l'eau associé au vert qui représente la vie en général, puis l'Irlande¹¹⁷⁶, pour désigner plus tard, selon une interprétation adressée à Olivia Shakespear, la passion qui affecte tout être humain et, sur le plan historique, la Chevalerie¹¹⁷⁷. Le heaume, doré dans la première version et vert dans la seconde¹¹⁷⁸, à l'instar des habits de Cuchulain et de sa suite, renvoie au-delà de la quête du Graal à une théorie de Sinnett : couleurs complémentaires, le vert et le noir sont associés à Saturne et au principe de Kamas Manas qui est l'âme humaine¹¹⁷⁹. On retrouve Saturne chez Yeats dans le projet pour un rituel qui instaure un lien entre la planète et le dieu celtique Dagda avec son attribut, le Chaudron, un des quatre objets sacrés de l'Irlande mythique¹¹⁸⁰.

La création du poète irlandais est particulièrement marquée par la théorie sur la couleur rouge de Sinnett, et qui exprime pour lui généralement la condition du feu, l'âme ou la passion (*The Rose*). Dans un schéma, il associe les couleurs aux planètes, aux jours de la semaine, et aux éléments qui constituent l'être parfait, tant physiques que spirituels¹¹⁸¹, établissant ainsi un lien entre l'évolution cosmique et la vie de l'homme dans sa dualité corps et âme. Ainsi, la farce démontre le dépassement du culte de l'Ordre Celtique, un projet abandonné par Yeats, et annonce déjà, à travers le symbolisme des couleurs, des notions développées plus tard dans *Per Amica Silentia Lunae*, puis dans *A Vision*.

Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 358 cite une lettre de Yeats à Olivia Shakespear en ce sens.

¹¹⁷⁵ W. B. YEATS, « Samhain 1905 », *Explorations, op. cit.*, trad. Jean-Pierre Fichou, p. 181.

¹¹⁷⁶ Voir l'invocation relatée par Yeats in : Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 466.

¹¹⁷⁷ W. B. YEATS, « Lettres », in : Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 571.

¹¹⁷⁸ L'imagination populaire se représente souvent le Saint Graal comme une coupe d'or, l'ésotérisme évoque l'émeraude.

¹¹⁷⁹ Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 454.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 443.

Les chats druidiques, qui assaillent Cuchulain dans *Le Festin de Bricriu*, sont devenus des hommes-chats et les sujets de l'Homme Rouge. Messagers de mort, des ténèbres, des profondeurs de la terre, ils représentent le reflet sombre de leur maître, avec, dans leurs yeux, une lueur verte. Ils sont des figures intermédiaires entre le monde terrestre et celui des esprits. Associés à la lune, ils rappellent le cycle lunaire dans le système mythique de Yeats¹¹⁸². La notion de cycles historiques perce à travers les dernières paroles prophétiques de l'Homme Rouge :

« Et je fais prospérer ces choses, jusqu'à ce qu'arrive le jour que je connais,
Quand le cœur et l'esprit s'assombriront et que les faibles en finiront avec les forts,
Et que les joueurs de harpe à la mémoire longue auront matière pour leurs chants. »¹¹⁸³

Une première version de ces vers se réfère plus directement à l'Irlande¹¹⁸⁴.

La farce du poète irlandais offre une fusion adroite des trois récits mythiques autour de l'histoire de Cuchulain avec des images ambivalentes choisies dans le but de rappeler d'autres mythes. L'union des mythes en une seule et unique expression est présentée dans une structure qui tient ses caractéristiques du conte folklorique : la présence de types (l'Homme Rouge, les hommes-chat), une répétition du nombre trois (la triple apparition de l'Homme Rouge, les trois protagonistes, leurs femmes, leurs cochers, leurs colères). Synthèse et structure sont alors les modes d'expression d'un spectacle que Richard Taylor qualifie d'archétypal :

« Les caractères héroïques peuvent être rendus représentatifs et même archétypaux, en ordonnant leurs actions selon un modèle ou une conception qui soit parallèle à quelque cycle d'activité ou d'expérience humaine reconnaissable. [...] dans le *Heaume Vert*, il [Yeats] découvrit l'efficacité de la conception symbolique en désignant la force abstraite derrière des circonstances accidentelles. »¹¹⁸⁵

La pièce se déroule selon le cycle naturel de l'année, signifiée par le retour de l'Homme Rouge au bout de douze mois. En prenant appui sur l'opposition entre les couleurs rouge et vert, Richard Taylor décèle dans la pièce un « rituel de régénération »¹¹⁸⁶.

¹¹⁸¹ Le schéma est reproduit in : Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 454.

¹¹⁸² Et dans la pièce *The Cat and the Moon*.

¹¹⁸³ W. B. YEATS, *The Green Helmet, op. cit.*, p. 243 :

“And these things I make prosper, till a day come that I know
When heart and mind shall darken and the weak may end the strong,
And the long-remembering harpers have matter for their song.” (Nous traduisons.)

¹¹⁸⁴ Birgit BJERSBY, *The Interpretation of the Cuchulain Legend, op. cit.*, p. 83.

¹¹⁸⁵ Richard TAYLOR, *The Drama of W. B. Yeats, op. cit.*, p. 31 : “Heroic characters can be rendered representative, and even archetypal, by ordering their actions into a pattern or design that parallels some recognizable cycle of human activity or experience. [...] in the *Green Helmet* he [Yeats] discovered the effectiveness of symbolic design in intimating the abstract force behind accidental circumstances.” (Nous traduisons.)

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 30 : “a ritual of regeneration” (Nous traduisons.)

Ajoutons qu'il s'agit ici d'un processus double, car la régénération du héros entraîne celle des hommes, ainsi les paroles de l'Homme Rouge à Cuchulain :

« Je te confère le titre de champion, car tu es sans peur, et tu vaincras dans de nombreuses batailles, le sourire aux lèvres, et tu endureras blessures et trahisons sans amertume du cœur ; et quand les hommes te regarderont, leurs cœurs s'agrandiront et leurs esprits s'éclaireront ; [...] »¹¹⁸⁷

Images et figures traditionnelles traduisent, dans une composition nouvelle, une conscience mythique qui raille la terreur de l'homme devant la mort, ses querelles et ses vanités grotesques. Projection des spéculations ésotériques du poète, la farce est aussi une manière de se détacher de la quête mystique. Le heaume, attribut emblématique du chevalier, prend ici la place du Graal. Or, au mépris de sa noble signification, on le remplit de bière. Par sa ressemblance avec le chaudron magique et l'appel à la couleur de l'Irlande, le heaume fournit une image de la souveraineté des valeurs humaines. Décoré de cornes, il est la reproduction du heaume porté par les guerriers celtes. Il conjugue ainsi une notion de force spirituelle et une connotation phallique, représentée ailleurs par la corne de licorne comme dans *The Player Queen*.

c) *The Player Queen*

Parallèlement à la composition de *The Green Helmet*, Yeats travaille à *The Player Queen* (*L'Actrice Reine*), conçue initialement comme tragédie. Pour le poète, la tragédie devra réaliser la mise en scène des principes exposés dans la prose de *Per Amica Silentia Lunae* ; c'est un « drame poétique où chaque caractère devînt un exemple de la découverte ou de la non-découverte de ce que j'ai appelé Le Moi Antithétique »¹¹⁸⁸. Mais la pièce sera portée sur scène seulement en 1919, sous forme comique, avant d'être publiée en 1922. Dans *Per Amica Silentia Lunae*, Yeats annonce la nouvelle version comme une moquerie de sa propre pensée et un moyen d'éviter l'expression allégorique de la forme tragique¹¹⁸⁹. Enfin, une note jointe à la première

¹¹⁸⁷ W. B. YEATS, *The Green Helmet*, 1908, *The Variorum Edition of the Plays*, op. cit., p. 453 :

“I give you the championship because you are without fear, and you shall win many battles with laughing lips and endure wounding and betrayal without bitterness of heart; and when men gaze upon you, their hearts shall grow greater and their minds clear.” (Nous traduisons.)

¹¹⁸⁸ W. B. YEATS, in : A. N. Jeffares , A. S. Knowland, *ibid.*, p. 141: “ a poetical play where every character became an example of the finding or the not finding of what I have called The Antithetical Self; [...]”. “ (Nous traduisons.)

¹¹⁸⁹ W. B. YEATS, *Mythologies*, op. cit., p. 334 : « my escape from allegory », « I only escaped at last when I had mocked in a comedy my own thought”. (Nous traduisons.)

publication qualifie la pièce de « farce »¹¹⁹⁰. Soulignant sa valeur universelle, Yeats affirme : « Mes ‘dramatis personae’ n’ont pas de nationalité. »¹¹⁹¹

L’histoire est une fantasmagorie personnelle qui ne s’appuie sur aucune source traditionnelle. Les lieux d’action (la ville et le château), les caractères (des funambules, le poète, le mendiant, la reine, l’archevêque, le Premier Ministre), l’obsession de la sorcellerie et la présence supposée d’un animal fabuleux, la licorne, dessinent un contexte médiéval et des personnages appartenant aux indéfinissables temps et lieux du conte. L’intrigue rappelle les comédies de mariages de Shakespeare ou de Corneille.

Parmi les protagonistes, quatre comédiens portent des noms dérivés du jeu de cartes (Decima, Septimus, Nona, Una), allusion à peine cachée à l’histoire cadre des histoires d’Hanrahan, où l’implication dans un jeu de cartes éloigne le poète vagabond du monde des humains pour l’entraîner dans celui des divinités irlandaises. Les personnages, noms latins de nombres, introduisent aux spéculations autour du Tarot, de l’astrologie, de la cabale et de l’alchimie, vu à travers le prisme de la psychologie de C. G. Jung. Le déploiement d’une faune multiple, facteur dominant de la farce, s’éclaire dans le rapport avec la roue zodiacale, elle-même associée aux planètes, complétant un système de représentation des relations entre la vie, le psychisme humain et le cosmos.

Le Tarot est « anthropocentrique, et les figures qui le composent ont une signification psychologique et cosmique »¹¹⁹², affirment J. Chevalier et A. Gheerbrant. Dans ce jeu de cartes, le rapport entre l’animal et l’homme est un effet de miroir grossissant les traits, « les animaux ne sont que des caricatures de l’homme »¹¹⁹³. La réflexion de C. G. Jung, très appréciée par le poète irlandais, porte plus en profondeur :

« Jung y voit les deux aspects de la lutte de l’homme contre les autres et contre soi-même ; la voie solaire de l’extraversion et de l’action, de la réflexion pratique et théorique à motivations rationnelles ; et la voie lunaire de l’introversion de la contemplation et de l’intuition, où les motivations sont d’ordre sensible, imaginatif et global. On peut noter aussi qu’on voit apparaître dans le tarot plusieurs archétypes essentiels [...] »¹¹⁹⁴

La référence au Tarot instaure dans cette pièce l’unité entre le personnage dramatique, l’image mythique, le symbolisme animal et la constellation stellaire. Elle ouvre à la pensée mythique et philosophique de Yeats.

¹¹⁹⁰ A. N. JEFFARES & A. S. KNOWLAND, *A Commentary on the Collected Plays*, op. cit., p. 141.

¹¹⁹¹ W. B. YEATS, op. cit., p. 141 : “My dramatis personae have no nationality [...]” (Nous traduisons.)

¹¹⁹² Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 927.

¹¹⁹³ *Ibid.*

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 928.

Septimus est l'exemple parfait de la composition de cette toile de relations. C'est l'image du poète hésitant entre Decima et Nona, entre la passion humaine et l'attrait du spirituel. En tant que représentant de l'arcane majeur VII du Tarot, il est associé à la constellation du Chariot, qui rappelle le Chariot d'Arthur des légendes celtiques. Elle est le signe du pouvoir temporel dont le roi est le représentant mythique, mais renvoie aussi à la quête du Graal. Or, le symbolisme du Chariot évoque l'Arche, thème de la farce jouée dans le château.

La constellation, aussi connue sous le nom de la Grande Ourse, établit un rapport secret entre le poète Septimus et la licorne qui, dans la pièce, « se baigne au son des tambourins au lever du soleil, au lever de la lune et au lever de la Grande Ourse »¹¹⁹⁵. Au regard du système zodiacal du Tarot, le poète se situe par rapport à la licorne dans une relation analogue à celle de la reine. Yeats a découvert, dans l'emploi d'une fonction algébrique inhérent à l'astrologie, un moyen technique lui permettant non seulement d'introduire à l'étude psychologique des types de la sainte (la reine) et du héros (le poète), mais aussi d'intégrer des images du mythe traditionnel dans l'élaboration d'un système mythique personnel. L'image mythique émerge derrière l'arcane du Tarot qui est le nom propre du personnage.

Conçue en deux scènes, le drame illustre deux plans d'une même réalité qui viennent à se confondre : l'état révolutionnaire d'une cité médiévale et la préparation d'un spectacle. Une troupe de comédiens s'affairent dans la salle du trône du château, alors que la reine et son Premier Ministre réagissent à la violence populaire, à laquelle ils se trouvent confrontés. A travers le spectacle préparé, le mythe fait partie intégrante de l'action, car *L'Histoire Tragique du Déluge de Noé*, une comédie misogyne, a été commandée par le Premier Ministre dans le but d'apaiser, voire de catalyser la fureur du peuple.

Théâtre dans le théâtre, le mythe est mis en abyme. Le mode comique du drame de Yeats et du spectacle dans la pièce rappelle la farce, interlude aux Mystères du Moyen Âge¹¹⁹⁶, et contribue ainsi à insérer le temps scénique dans une perspective historique. Le traitement comique d'un sujet biblique renvoie à la parodie du mythe

¹¹⁹⁵ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 398 : "that bathes by the sound of the tabors at the rising of the sun and the rising of the moon, and the rising of the Great Bear [...]" (Nous traduisons.)

¹¹⁹⁶ A. N. JEFFARES & A. S. KNOWLAND, op. cit., p. 149 notent dans le titre « une référence au Miracle de Chester qui traite et de destruction et de régénération ». ("a reference to the Chester miracle play, which deals with both construction and destruction.") (Nous traduisons.)

dans les comédies de l'Antiquité grecque. *L'Histoire Tragique du Déluge de Noé* réduit le mythe eschatologique à l'aventure d'une figure humaine portant la couronne médiévale, étoffée d'épisodes burlesques qui contredisent la référence à la tragédie contenue dans le titre. Archétype antique dans une adaptation médiévale, le spectacle fournit un parallèle mythique, modifié par le traitement comique, des événements en cours. Ce fond de toile fait ressortir la trivialité de l'action humaine.

Sur un plan scénique, l'histoire de l'Arche est le prétexte pour introduire physiquement tout une panoplie d'animaux. Cas particulier, l'âne apparaît en dehors du spectacle au travers d'un trouble du comportement révélant le don prophétique d'un mendiant lors d'une scène grotesque de possession, et la licorne, cible invisible de l'insatisfaction du peuple, règne sur la pièce par la seule évocation verbale. L'existence de l'animal est attestée par la référence à un traité animalier du Moyen Âge, *Le Grand Bestiaire de Paris*. L'ensemble des animaux évoqués apporte des références extrêmement complexes, qui forment une mosaïque des mythes d'origine et de renouveau de l'Antiquité grecque (Pasiphaé, Léda) et de la *Bible* (la côte d'Adam, la Nativité, l'entrée du Christ à Jérusalem), enrichie par l'interprétation allégorique des bestiaires du Moyen Âge.

A première vue, les images dominantes sont extraites de la *Bible* et de la légende. L'interpénétration du sacré et du profane, caractéristique du Moyen Âge, où la référence au sacré inspire chaque geste, souligne une recherche d'authenticité ; les citations bibliques s'inscrivent dans cette même logique. Toutefois, une analyse plus approfondie découvre, sous le mythe chrétien, une assimilation de traditions antiques. Ainsi, lors de son entrée en scène, le poète dramaturge se réfère au Christ réclamant l'abri d'une étable (« Menez-moi vers une étable – mon Sauveur se contenta d'une étable »¹¹⁹⁷), et le poète populaire anonyme se présente comme l'auteur du *Pélican Pourpre*¹¹⁹⁸ – une image du Christ se donnant en sacrifice. En revanche, l'évocation de la mort proche du poète à la fin de la pièce est fondée sur des motifs dionysiaques (« Il y a du courage dans le vin rouge, dans le vin blanc [...] »¹¹⁹⁹, « La foule monte la colline munie de fourches à planter dans nos organes vitaux et de faisceaux de paille enflammés

¹¹⁹⁷ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 391 : "Bring me to a stable – my Savior was content with a stable." (Nous traduisons.)

¹¹⁹⁸ *Ibid.* : "I am called Peter of the Purple Pelican, after the best known of my poems [...]."

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 419 : "There is courage in red wine, in white wine [...]." (Nous traduisons.)

pour mettre le feu au toit »¹²⁰⁰, « Vous ferez de la musique ionienne – musique qui dirige le regard vers l'Asie voluptueuse [...] »¹²⁰¹). A ce moment critique de l'action où les destins du poète et de la reine se trouvent confondus, le meurtre des protagonistes par une foule déchaînée prend des allures de rituel.

La référence mythique caractérise le personnage. Par le choix de la pièce comique et son juron « Sommeil d'Adam ! »¹²⁰², le Premier Ministre manifeste son caractère misogyne. La reine révèle sa vocation de religieuse contemplative dans l'effort de poursuivre l'exemple de l'imaginaire Sainte Octema et de sa licorne chaste et austère. Decima, s'identifiant à la chanson que lui dédie son époux, s'estime l'égale des reines de l'antiquité, Pasiphaé et Lédä. Chacun des protagonistes exprime ainsi, par l'appel au mythe, une image de lui-même qui est l'expression d'un désir, une image inversée en l'exact opposé de lui-même. Le Premier Ministre n'est qu'un exécutant du pouvoir royal détenu par une femme, et non le premier homme avant la création d'Eve. La reine est prisonnière de sa condition, Decima une fille des rues devenue la muse d'un poète comédien. Le dénouement apportera de manière surprenante à chacun d'eux la délivrance de leur condition par l'échange d'identité entre la reine et Decima.

Cet exemple met en évidence la volonté du poète d'exprimer sous forme dramatique, donc en situation humaine stylisée, ses principes théoriques sur la psychologie de l'être humain. Pour lui, l'homme vit dans la tension entre une identité imposée par des données extérieures, sociales (le Corps du Destin) et le désir d'être différent, de ressembler à une image idéale, conçue comme le choix entre deux formes négative et positive (le Masque).

Mais au-delà d'une psychologie des personnages, le poète s'appuie sur les images et figures du mythe traditionnel pour évoquer l'avènement d'un monde nouveau, sa propre vision mythique qui est une synthèse d'images mythiques et de pensées philosophiques et métaphysiques. Le temps historico-mythique fonde l'action du drame dans l'alternance de deux ères contradictoires, primaire et antithétique, formant un cycle qui s'achève par un cataclysme avant de reprendre, sous une autre forme et avec des images nouvelles, la même alternance dans un éternel retour. La comédie de Yeats joue

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 417 : "The mob is climbing up the hill with pitchforks to stick into our vitals and burning wisps to set the roof on fire." (Nous traduisons.)

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 420 : "You will make Ionian music – music with its eyes upon that voluptuous Asia [...]." (Nous traduisons.)

¹²⁰² *Ibid.*, p. 427 : "Sleep of Adam!" (Nous traduisons.)

à un tel moment de renversement d'un cycle ; elle consacre le triomphe de l'ère antithétique face au christianisme de l'ère primaire. Les images mythiques posent ce qu'expriment les mots prophétiques de Septimus :

« Rassemblez-vous autour de moi, car j'annonce la fin de l'Ere Chrétienne, l'avènement d'une Nouvelle Ordonnance, celle du Nouvel Adam, celle de la Licorne mâle ; mais hélas, il est chaste, [...] »¹²⁰³.

« L'Ere Chrétienne est parvenue à sa fin, mais par la faute des machinations de Delphes, il ne deviendra pas le nouvel Adam. »¹²⁰⁴

L'antagonisme entre deux ères est mis en images par l'opposition de l'âne et de la licorne. Les connotations mythiques de l'âne, associé au dieu Dionysos, remontent à l'antiquité grecque. Pour la pièce de Yeats, l'émergence de ce mythe se fait au travers d'un rapprochement discret. Portant sur son dos costumes et masques des personnages bibliques, Septimus assume la fonction de l'âne et s'identifie au personnage du mendiant pour révéler un mystère dont l'inspiration lui vient des effets du vin : « Attache tout sur mon dos et je te confie le grand secret qui vint à moi à la seconde gorgée prise dans la bouteille. »¹²⁰⁵ Le mendiant rappelle directement le rôle de l'âne dans l'histoire du Christ, la scène de la Nativité et l'entrée triomphale à Jérusalem. Cette symbolique ambiguë fait de l'animal le représentant des forces instinctives et obscures et le porteur d'un mystère, voire d'un savoir supérieur. L'inspiration dionysiaque de Septimus produit une prophétie eschatologique. La possession du mendiant par l'âne mythique annonce l'avènement d'une royauté nouvelle. La scène offre une transformation chrétienne de la pierre sacrée de l'Irlande païenne qui crie lorsque le nouveau roi légitime y pose le pied, et du cri du coq, emblème occulte d'un nouveau cycle chez Hermès Trismégiste qui annonce le début du christianisme¹²⁰⁶.

Face à ces figures et objets du monde concret, le poète dessine l'image de la licorne avec les caractéristiques connues au Moyen Âge, où elle est considérée comme la manifestation vivante de l'Esprit Saint. Septimus affirme : « Or, la Licorne est image et bête à la fois. »¹²⁰⁷ Par rapport à la nature du Christ, homme et Dieu ou verbe devenu

¹²⁰³ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 416 : "Gather about me, for I announce the end of the Christian Era, the Coming of a New Dispensation, that of the New Adam, that of the Unicorn; but alas, he is chaste [...]." (Nous traduisons.)

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 422-423 : "The Christian Era has come to an end, but because of the machinations of Delphi he will not become the new Adam." (Nous traduisons.)

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 420 : "Tie all upon my back and I will tell you the great secret that came to me at the second mouthful of the bottle." (Nous traduisons.)

¹²⁰⁶ Cf. F. A. C. WILSON, *Yeats' Iconography*, op. cit., p. 237.

¹²⁰⁷ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 420 : "Now the Unicorn is both an image and a beast."

chair, la formule recèle une volonté de renverser le dogme essentiel de la chrétienté. L'origine de l'ère nouvelle repose sur une différence radicale : « Ses enfants qui ne sont pas encore nés ne sont que des images ; nous ne jouons qu'avec des images. »¹²⁰⁸ Dans *A Vision*, Yeats exprime la conviction qu'une nouvelle ère émerge au milieu de la précédente, et associe ce changement à une naissance suivant l'union sexuelle entre une femme et un animal blanc : Léda et le cygne fondent la civilisation grecque, la Sainte Vierge et l'Esprit Saint, sous l'apparence d'une colombe, engendrent le christianisme. L'ère primaire chrétienne prend donc la suite de l'ère antithétique de l'antiquité grecque. Supposant qu'un événement semblable ait eu lieu au cours de l'époque médiévale, la licorne est pour lui l'image de cette nouvelle ère antithétique à venir. Il distingue néanmoins cette ère du futur de son prédécesseur historique, la Grèce antique ; l'évolution cyclique n'apporte pas le retour du même. Il n'en reste pas moins qu'un lien existe : la chasteté de la licorne et, ainsi, sa stérilité, ont leur origine dans les prophéties de l'oracle de Delphes¹²⁰⁹.

Pour garantir une succession, Septimus propose d'en appeler aux instincts de l'animal par la musique ionienne, d'origine asiatique, qu'il oppose à la musique dorienne associée à l'oracle¹²¹⁰. Sous-jacente à cette opposition se profile la distinction nietzschéenne entre l'apollinien et le dionysiaque, à laquelle Yeats donne ici une interprétation mythico-poétique. Soumettre la licorne, correspondant médiéval du principe apollinien, à l'élément dionysiaque du cycle primaire, serait féconder l'esprit qui pourrait ainsi donner naissance à une union parfaite, l'incarnation de l'Unité d'être que recherche le poète. Yeats se sert des connotations mythiques des animaux pour investir l'action dramatique d'un arrière-plan philosophique et religieux.

Sortant de l'ombre, la philosophie monte même sur scène. Yeats construit

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 417 : "His unborn children are but images; we merely play with images." (Nous traduisons.)

¹²⁰⁹ Dans l'introduction à l'édition de *Fairy and Folk Tales of The Irish Peasantry*, le poète rapporte un extrait du dialogue entre Phédon et Socrate, dans le *Phédon* de Platon qui pourra apporter une explication à l'étrange responsabilité de l'oracle de Delphes.

« I must first know myself, as the Delphian inscription says; to be curious about that which is not my business, while I am still in ignorance of my own self, would be ridiculous. [...] Am I, indeed a wonder more complicate and swollen with passion than the serpent Typhoo, or a creature of gentler and simpler sort, to whom nature has given a diviner and lowlier destiny?" (W. B. YEATS, *Selected Criticism*, op. cit., p. 166.) L'incitation de l'oracle à l'investigation du moi profond de l'être, propice à l'état contemplatif, et donc au repli sur soi, constitue le premier obstacle à l'union.

¹²¹⁰ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 420 : "the Dorian scale would but confirm him in his chastity. One Dorian note might undo us, and above all we must be careful not to speak of Delphi. The oracle is chaste." (« l'échelle dorianne ne pourrait que le confirmer dans sa chasteté. Une seule note dorianne pourrait nous défaire, et surtout nous devons être prudents et ne pas parler de Delphes. L'oracle est chaste. ») Nous traduisons.

l'action sur sa réflexion portant sur *La Naissance de la Tragédie* qu'il avait étudiée vers 1903. Or, Nietzsche avait présenté la Grèce antique comme civilisation apollinienne par rapport à un Moyen Âge dionysiaque. Yeats reprend cette distinction, il élargit la notion de dionysiaque à l'ensemble du christianisme, et tend au-delà vers un âge futur antithétique et une religion de soi¹²¹¹. Mais, pour F.A.C. Wilson, le poète s'écarte du pessimisme de la vision nietzschéenne pour célébrer ce que le philosophe allemand avait décrit comme la réponse apollinienne à l'existence humaine¹²¹². Qui plus est, Nietzsche démontre dans l'étude de l'art littéraire et musical qu'au fond des plus grandes œuvres « les deux mondes de rêve et d'ivresse fusionnent »¹²¹³. C'est ici que se trouve la source des visions apollinienne (la licorne) et dionysiaque (la destruction, la fin de la civilisation) du poète Septimus et de la civilisation future des « images ».

Si l'avenir est l'au-delà de l'histoire, un autre au-delà, celui de l'homme reçoit une réponse dans la pièce. Le mendiant prophète explique à Decima :

« Les gens parlent, mais je n'ai jamais entendu parler de quelque chose qui vienne de là
A part un vieil âne. Peut-être n'y a-t-il rien d'autre.
Qui sait, s'il n'a pas toute la place pour lui seul ? »¹²¹⁴

Ici, Yeats intègre dans sa pièce une image de l'au-delà empruntée au mystique Boehme et qu'il avait déjà exploitée dans le drame *Where there is Nothing* (*Là où il n'y a rien*). Ces paroles agissent dans la comédie comme une affirmation antireligieuse, une hérésie suprême anéantissant tout espoir chrétien du paradis par le sarcasme d'un poète, victime de l'esprit animal qui s'est emparé de lui. Il prend en dérision cette attente passive de la mort et ce refus de la vie, attitudes chrétiennes qui tirent leur justification d'une allégorie religieuse mise dans la bouche de l'homme de la campagne : « La vie est une vallée de larmes. »¹²¹⁵ Le nihilisme qui parle ici est de fait une affirmation de l'existence ici-bas.

The Player Queen prend forme dans l'esprit du poète selon le même cheminement que sa philosophie dans *A Vision*. La reprise d'images et de figures mythiques d'horizons très hétérogènes, quoique de structure et de signification semblables, s'allie à des évocations historiques – la mort de chacun des comédiens

¹²¹¹ F. A. C. WILSON, *op. cit.*, p. 184.

¹²¹² *Ibid.*, p. 178.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 181 : "the two worlds of dreamland and drunkenness are one". (Nous traduisons.)

¹²¹⁴ W. B. YEATS, *The Player Queen*, *op. cit.*, p. 425 : "People talk but I have never known of anything to come from there but an old jackass. Maybe there is nothing else; Who knows but he has the whole place to himself;" (Nous traduisons.)

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 395 : "Life is a vale of tears." (Nous traduisons.)

paraît préfigurée par un exemple antique : Caton, Cicéro, Démosthène, Pétrone¹²¹⁶ –, des citations et des concepts mystiques et philosophiques qui se composent d'une manière originale en un tableau personnel. Au procédé syncrétique appliqué à un matériau préexistant, le poète irlandais ajoute des images formées à partir d'une expérience vécue (amoureuse, ésotérique, politique et existentielle), façonnée en figures géométriques ou en éléments naturels appartenant au symbolisme universel.

Yeats se saisit de toutes les qualités inhérentes à l'image et à la figure mythique – aspect visuel, synthétique, religieux, rituel – et de leurs richesses symboliques, pour donner intelligibilité et profondeur à sa comédie, conférer une porte symbolique et mythiques aux images de sa propre création, et constituer un lien entre l'action du drame et sa signification mythique. Les mouvements, les objets et les événements de la pièce dénotent ainsi, au-delà de l'action scénique, une multiple implication, mythique autant qu'actuelle. L'image du mythe élargit la signification du monde imaginaire de la pièce, non seulement vers la représentation de notions de la cosmogonie du poète ou de sa théorie psychologique, mais également vers une allusion biographique à Maud Gonne, la référence aux guerres intestines qui déferlent sur l'Irlande et la Première Guerre mondiale. La représentation devant Kubilaï Khan de *La Chute de Troie* dont se vantent les comédiens, fournit le spectacle de la déchéance occidentale aux yeux du monde oriental. L'anéantissement de la ville, parallèle grec au Déluge de la *Bible*, mais œuvre de l'homme, renvoie au-delà de la destruction attendue du château de *The Player Queen*, à la désolation des villes européennes ravagées par la guerre, aux combats dans le comté Gort et à la guerre civile en Irlande. On peut supposer que l'évocation d'une scène de *La Chute de Troie*, au cours de laquelle Agamemnon reproche à Hélène sa responsabilité dans le désastre, vise indirectement la révolutionnaire active que fut Maud Gonne, l'image vivante de l'héroïne grecque pour Yeats.

L'image mythique n'est cependant pas étrangère à l'intention comique de la pièce, elle en est le fondement même. L'effet est produit par contraste. L'intention du mythe se trouve, en effet, aliénée par la mise en scène au milieu d'un contexte typique du comique quotidien. La vieille mégère récalcitrante qu'on fait rentrer dans l'Arche à coups de bâton est la figuration de la femme de Noé. L'annonce prophétique de l'apocalypse sort de la bouche d'un poète ivrogne qui ne se lasse pas de répéter : « Je

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 417.

suis extraordinairement sage. »¹²¹⁷ L'intervention divine passe par le comportement animalier grotesque d'un vieillard. L'évocation des lavements répétés de la licorne perd tout le sérieux d'une allusion rituelle au lavage des morts, mais prête à sourire, lorsqu'elle est accompagnée de considérations sur l'hygiène¹²¹⁸.

La grandiloquence des personnages et leur apparence sont une autre source de contraste : Decima, la fille des rues, se compare aux augustes reines des mythes, le comédien vaniteux déguisé en animal de l'Arche s' imagine l'égal du souverain oriental, parce qu'il a majestueusement joué Agamemnon devant lui¹²¹⁹. Un sommet est atteint lorsque les comédiens se voient contraint de fuir en costumes d'animaux bibliques, dans l'espoir d'échapper à la foule meurtrière. L'identification de l'homme à la bête comme seule chance de survie fournit comme une contrefaçon de l'épisode de la fuite des dieux grecs métamorphosés vers l'Égypte.

Accompagnée de chant et de danse, ou répétée avec insistance, l'image mythique instaure un aspect rituel dans la pièce et renforce la nature cyclique de l'événement représenté. Le spectacle de Yeats s'insère ainsi dans la lignée de ces cérémonies cultuelles qui reproduisent depuis la plus haute antiquité la mise à mort du dieu et sa renaissance. Sans l'autocritique acerbe qui ressort du traitement comique, la pièce aurait pu donner lieu à une représentation rituelle sérieuse de la cosmogonie du poète.

Yeats fait subir aux mythes des modifications, voire des métamorphoses par l'apport d'éléments étrangers, par une fusion de plusieurs traditions autour d'une même image ou figure et par une présentation tendancieuse qui servent, d'une part, à souligner l'intention comique, d'autre part, à dessiner les contours d'un mythe nouveau, expression d'une foi nouvelle et d'une théorie de la psychologie humaine. La licorne invisible représente un exemple des plus denses. Lorsque Septimus décrit l'origine et le caractère de la licorne en invoquant l'autorité du *Grand Bestiaire de Paris*, le poète fait appel aux traditions hermétiques qui associent l'animal aux constellations stellaires¹²²⁰ et à une traduction du *Livre de Job* et de la parabole de Balaam qui en situe l'origine en Afrique¹²²¹ (« sur les hauts plateaux de l'Afrique »¹²²²). Par l'évocation de la mort de

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 422 : "I am extraordinarily wise." (Nous traduisons.)

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 398.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 418.

¹²²⁰ CF. J. CHEVALIER & A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 278.

¹²²¹ CF. Robert GRAVES, *Les Mythes Celtes*, Rocher, Monaco 1989, p. 297-298.

¹²²² W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 420.

l'animal légendaire, il introduit un emprunt déguisé au mythe celtique Lug.

La complexité de l'image est enrichie par les rumeurs autour de la licorne, répandues dans la population. Elles prennent appui sur un procédé propre à la littérature médiévale qui transforme l'image de l'esprit divin en évocation de l'amour courtois. En revanche, la notion de descendance de la licorne, d'abord comparée à la descendance d'Adam, renvoie à l'androgyne primordial de l'alchimie. Son rapprochement avec l'homme de la Genèse, son opposition à l'âne, témoin de la vie du Christ, enfin le rapport à l'oracle de Delphes complètent le mythe de l'avenir de notre civilisation européenne par une généalogie qui l'établit dans la filiation des deux traditions grecques et chrétienne. L'image de la licorne résume en elle toutes les contradictions. Il est à noter que, chez Hésiode, la licorne est une variation de l'âne sauvage¹²²³. Si donc on considère l'âne et la licorne comme les expressions respectives des phases primaire et antithétique du cycle lunaire chez Yeats, la pensée d'Hésiode est peut-être à l'origine de ce choix et une garantie de l'unité de son drame. Ajoutons que l'association de la licorne avec la reine évoque l'animal héraldique des armes royales britanniques¹²²⁴, indice d'une actualité de la pièce.

Malgré la diversité des images mythiques appelées dans la pièce, il ne se crée aucun sentiment d'incohérence, grâce à une structure archétypale unique dans laquelle elles s'insèrent comme naturellement. La présence de figures communes aux traditions hétérogènes (les animaux) facilite la coexistence des mythes dans leur contexte particulier et l'intégration dans un autre système mythique, qui est encore en gestation. Le choix de l'image mythique exprime un souci de visualisation d'une pensée complexe. L'histoire vivante du mythe relate une expérience humaine toujours dramatique. L'apport d'une image mythique crée donc une dynamique. L'appel au modèle mythique, ainsi que la composition des modèles en un système unique, relèvent de la volonté de reconstituer les fragments d'une sagesse perdue, dont chaque civilisation détient une parcelle. Le mythe est la survivance de cette sagesse. La philosophie, la mystique, l'ésotérisme, la méditation religieuse et la recherche psychologique et historique ont tous abordé l'explication des significations profondes dont il est l'unique détenteur synthétique. Yeats a tenté patiemment de rassembler morceau après morceau la totalité d'un puzzle qui pourrait donner toute l'étendue des

¹²²³ Cf. Robert GRAVES, *Les Mythes Celtes*, op. cit., p. 480.

¹²²⁴ Cf. Robert GRAVES, *ibid.*.

acquits humains en rapport à la question existentielle, une réponse au célèbre tableau de Gauguin : *D'où venons nous ? Qui sommes nous ? Où allons nous ?*

Le poète a entamé *The Player Queen* au tout début de la lente élaboration d'un système de pensée nouveau, explication du monde et de l'existence. La farce est, en quelque sorte, le contre-pied des recherches et de la méditation de Yeats et une des réalisations qui tirent leur inspiration poétique d'un système théorique. Car le poète et la poésie sont bien au centre de la pièce. Au travers de l'image du cygne, le poète rejoint le mythe. Elle surgit de la pièce à trois reprises : évocation du mythe de Lédä dans le chant de Decima, mais aussi costume de scène et gestuelle de Septimus qui vient s'identifier à l'animal : « Va-t-en, vous dites, alors que les plumes de mon poitrail sont hérissées et que mes ailes blanches sont soutenues par ma divinité ? »¹²²⁵ Le procédé du poète mérite ici attention. L'assimilation du cygne-Zeus à Septimus se produit par l'expression métaphorique, adéquate au langage d'un poète, mais extravagante par l'importance qu'il tente de se donner. L'image est ensuite directement rappelée dans le chant de Decima qui exprime sa quête d'un partenaire digne de la noblesse dont elle se sent investie. L'image recule dans un presque anonymat, lorsqu'elle est réduite au geste et à l'objet de scène. Elle laisse alors la place à l'émergence d'un tableau dont elle n'a été que l'annonceur. De l'intérieur de l'action, elle agit sur une possible interprétation biographique et renvoie au poème « Leda and the Swan » (« Lédä et le cygne »).

La chanson de Decima, la vision de la licorne, la prophétie eschatologique même sont l'œuvre du poète. Et l'oracle de Delphes, repris par Apollon à la Terre-Mère, est le lieu de divination d'un dieu maître de la poésie. « Ceci n'est guère le moment de composer des discours pour ta nouvelle pièce »¹²²⁶, tel est le reproche du régisseur à l'annonce du Nouvel Ordre. Or, à la fin du drame, le poète doit reconnaître l'inadéquation de sa vision prémonitoire à l'évolution concrète. Il est expulsé de cette réalité comme un misérable, alors qu'il avait songé à une mort héroïque, digne des modèles antiques. Cependant, Yeats lui confère une tâche significative, lorsqu'il lui fait dire :

« Il est nécessaire que nous qui sommes les derniers artistes – tous les autres ont rejoint la foule – sauvions les images et instruments de notre art. Nous devons mettre à l'abri

¹²²⁵ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 397 : "Go away, did you say, and my breast feathers thrust out and my white wings buoyed up with divinity?" (Nous traduisons.)

¹²²⁶ *Ibid.*, p.417 : "This is not a time for making up speeches for your new play." (Nous traduisons.)

l'habit de Noé, le chapeau couronné de Noé et le masque de la sœur de Noé. »¹²²⁷

Le rôle du poète est de conserver les images venant du passé sans nom et les formes qui les expriment. George reprend le motif dans le poème « Coole Park and Ballylee », en 1931, en déclarant : « Nous étions les derniers romantiques à choisir comme thème/ La sainteté traditionnelle et la beauté ». ¹²²⁸ Le poète est le gardien du mythe. Comme tel, il est aussi le gardien d'une sagesse future, puisque la licorne qui dominera l'avenir est « image et bête à la fois » ¹²²⁹.

A tous les niveaux de la composition, *The Player Queen* reflète une préoccupation pour l'image et la figure mythiques. Les images mythiques forment la structure sous-jacente au drame, déterminent le choix des costumes. Elles sont présentes sous la forme de masques, elles accompagnent et imprègnent l'action. Elles sont au centre des créations poétiques récitées dans la pièce, et prédominent dans tout discours. Le geste s'en imprègne. Tantôt uniques, tantôt multiples, elles surgissent dans le texte, farce mythique, comme éléments de comparaison, d'assimilation, de citation d'une référence, de métaphore et de symbole. En revanche, à aucun moment la figure mythique n'est directement présente.

Amalgame d'un ensemble de figures et d'images, la pièce est hautement symbolique et l'interaction des images et des figures tissent une toile aux implications inépuisables. *The Player Queen* est un modèle du drame symboliste à inspiration mythique.

Les trois œuvres présentées ci-dessus représentent trois étapes de la création de Yeats. Quoiqu'il s'agisse de comédies, on observe une condensation croissante des motifs et figures mythiques, allant jusqu'à se fondre derrière ce qui n'est à première vue que l'abstraction d'un nombre latin. Chaque personnage devient ainsi le reflet de nombreuses autres figures. Yeats se plaît à comparer la poésie à un diamant, il se pose en orfèvre multipliant et polissant les facettes de ce bijou. A l'inverse de celle de Mallarmé, l'œuvre comique du poète irlandais répond à une tradition populaire vivante, et esquisse une théorie des personnalités. Les deux poètes s'appuient sur une conception poétique issue de l'histoire littéraire. Chez Mallarmé, on perçoit plus souvent l'envie de

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 419-420 : "It is necessary that we who are the last artists – all the rest have gone over to the mob – shall save the images and implements of our art. We must carry into safety the cloak of Noah, the high-crowned hat of Noah, and the mask of the sister of Noah." (Nous traduisons.)

¹²²⁸ W. B. YEATS, "Coole Park and Ballylee": "We were the last romantics - chose for theme / Traditional sanctity and loveliness." (Nous traduisons.)

¹²²⁹ W. B. YEATS, *The Player Queen*, op. cit., p. 420.

légèreté et une moquerie amusée dans ses poèmes, et même derrière cette œuvre magistrale, *L'Après-Midi d'un Faune*, que chez Yeats, où la satire est bien plus présente. Le rire est un moment indispensable d'exaltation et de libération ; et la création des deux poètes n'est guère envisageable sans l'équilibre qu'instaure la face comique. Il est fort dommage que Stefan George se soit autocensuré pour correspondre à cet image de prophète que nous connaissons par des bustes et des photographies soigneusement mis en scène.

La création comique fait partie intégrante de la lente construction d'une œuvre mythique tentée par nos trois poètes, le Grand Œuvre, selon les mots de Mallarmé. Les battements d'ailes du poète-papillon vont provoquer un ouragan dans le monde de la littérature et des arts, non dans le sens de la destruction, mais de la création réalisée dans un monde chaotique. La théorie du chaos, chère aux scientifiques à la recherche d'une illustration des causes des violents phénomènes climatiques au début du XXe siècle, trouve ici une signification bien différente.

L'évolution de l'œuvre de Mallarmé prendra une fois encore la première place, car elle nous permet de relever les liens avec les auteurs de la génération suivante. Cependant, loin de se contenter d'imiter leur aîné, Yeats et George développent une œuvre originale sur les deux fondements que sont leurs expériences de jeunesse et la marque du symbolisme, une œuvre qui, pour eux, est existentielle, car elle constitue une étape ou même l'aboutissement d'une quête personnelle. Tous trois cherchent à donner une réponse à leurs interrogations et un but à l'existence.

C. Le Grand Œuvre alchimique

Mallarmé, Yeats et George ont consacré une grande partie de leur existence à la création d'un mythe qui se nourrit de leur œuvre antérieure ou contemporaine et s'inscrit dans la continuité de leurs recherches. L'œuvre de leur vie ne se résume donc pas à un drame, un recueil de poèmes, un ouvrage de métaphysique, mais englobe plusieurs créations qui viennent s'insérer dans un complexe.

On citera néanmoins quelques ouvrages pivots. Chez Mallarmé, *Hérodiade*, inachevée et *Un Coup de Dés* – sous-tendus par les fragments de compositions aussi différentes que le conte *Igitur*, *Le Livre d'Anatole*, *Le Livre*. Chez Yeats, *A Vision*, œuvre poétique, mystique et philosophique, et le cycle de Cuchulain, sans oublier les magnifiques poèmes qui les accompagnent : « Léda et le Cygne » « La Tour »,... Chez George, la trilogie des trois recueils de maturité *Der Siebente Ring (Le Septième Anneau)*, composé autour d'un cycle central célébrant un nouveau dieu, *Maximin*, puis *Der Stern des Bundes (L'Etoile de l'Alliance)* et *Das Neue Reich (Le Nouveau Règne)*.

Toutes ces œuvres sont les constructions réfléchies d'un mythe personnel qui élabore une vision du monde capable de fournir une explication de l'existence et de l'histoire, une réponse aux questions essentielles et un sens à la vie. Les œuvres des trois poètes s'inscrivent dans une vision cyclique et eschatologique de l'histoire personnelle et universelle. Elles procèdent à partir de la matière mythologique utilisée et élaborée dans des compositions antérieures, voire fondue dans des images simples ou même abstraites. La création poétique évolue selon un lent processus de superposition, de refonte de matières hétérogènes en un ensemble complexe qui parvient à harmoniser les systèmes antiques gréco-latins, orientaux, judéo-chrétien, celtique et germanique.

A la différence de Mallarmé, qui se dédie à sa seule vocation de poète et de penseur entouré d'un cercle cosmopolite de poètes et artistes, Yeats s'engage avec son œuvre dans le renouveau du théâtre irlandais et la promotion de la culture ancestrale d'Irlande, avant de participer comme Sénateur à la construction politique du tout jeune état. George rassemble autour de sa création mythique une communauté d'artistes et d'universitaires, admis dans des cercles hiérarchisés pour former la structure d'une micro-société dans la société. C'est ainsi que le poète tente d'exercer une influence socio-culturelle ayant pour but la régénération patiente de la civilisation allemande et européenne.

1. Mallarmé et le projet du Grand Œuvre : échec et mat ?

Chez Mallarmé, l'ambition de créer une œuvre exceptionnelle remonte à la jeunesse. Une telle idée n'a d'ailleurs rien de si extravagant à une époque qui a vu

paraître *La Comédie humaine* de Balzac ou *La légende des siècles* de Victor Hugo, qu'il admirait. Les premières allusions remontent à une lettre adressée à Henri Cazalis en mai 1866 :

« Je suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le Beau. Mon esprit se meut dans l'Eternel, [...]. [Je] continuerai mes études esthétiques qui me mèneront au plus grand livre qui ait été fait sur la poésie. »¹²³⁰

Le poète annonce une étude critique de la poésie qu'il estime synonyme de beauté et ainsi d'éternité. C'est assimilation est essentielle dans sa pensée depuis les récits de jeunesse. Dès juillet de cette année-là, un premier changement intervient ; il s'agit maintenant de composer une vaste œuvre poétique : « J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. [...] Je suis mort et ressuscité avec la clef des pierreries de ma dernière cassette spirituelle. »¹²³¹ Semblable à un trésor de pierres précieuses, la poésie est une œuvre de l'esprit. Quelques jours plus tard, Mallarmé précise : « je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Œuvre [...]. »¹²³² Et en fin d'année, le projet prend une forme architecturale :

« J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, – et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère. *Hérodias*, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une de ces colonnes torses, splendides et saloniques de ce temple. Je m'assigne vingt ans, pour l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché, je n'ai plus que la place de certains poèmes intérieurs à trouver, [...]. Ma vie entière à son *idée*, [...]. »¹²³³

Dans un superbe élan d'orgueil, Mallarmé se déclare demiurge, créateur d'un univers. L'Œuvre, nom masculin à l'initiale majuscule, renvoie à l'aboutissement des recherches alchimistes. But déclaré de la vie de Mallarmé, il en est aussi le Temple et sera construit selon le plan de cet édifice religieux de la Grèce antique. La nouveauté de ce texte consiste dans l'application de règles scientifiques. Ces procédés font de la composition poétique une réalité moderne et un produit de la logique. Le mystère de la création a été supplanté par la science exacte.

Mallarmé est arrivé à la conception de l'Œuvre par la jonction de deux éléments fondamentaux de sa pensée poétique : la Beauté et le Néant, tous deux ayant leurs racines dans l'expérience du poète. En 1866, le poète se penche sur l'étude de la

¹²³⁰ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 12 mai 1866, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 76-77.

¹²³¹ « Lettre à T. Aubanel », 16 juillet 1866, *ibid.*, p. 78.

¹²³² « Lettre à T. Aubanel », 28 juillet 1866, *ibid.*, p. 79-80.

¹²³³ MALLARME, « Lettre à Armand Renaud », 20 décembre 1866, *Documents Stéphane Mallarmé*, op.cit., p. 223. Mallarmé souligne.

philosophie de Hegel, alors que, parallèlement, ses amitiés l'initient à la pensée du bouddhisme. Les deux tendances ont dû agir sur le dépassement d'une crise. Selon Jean-Pierre Richard, Hegel lui aurait révélé « l'inattendu pouvoir » du néant : « la destruction peut recréer, l'échec est nécessaire à la victoire »¹²³⁴, puis surtout la démarche dialectique aboutissant à la synthèse. Le bouddhisme propose une image poétique pour illustrer la naissance de la beauté du chaos : le lotus émergeant de la boue du marécage (le nénuphar de Mallarmé ?). Il s'agit d'une expérience mythique de l'existence : le cycle naturel de la vie meurt pour servir de germe à une naissance.

En 1867, le poète relie l'idée de son œuvre au cheminement philosophique et existentiel qui l'aidera lors de sa crise religieuse :

« ma pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être à souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon esprit puisse s'aventurer est l'éternité, mon esprit ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du temps. »¹²³⁵

Mallarmé décrit cette phase comme un parcours initiatique, une descente au tombeau. Il poursuit avec une image mythique familière :

« ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'est passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres je tombai, victorieux, éperdument, infiniment - [...] »¹²³⁶

Un retournement du mythe a été opéré : Dieu prend l'apparence du diable (l'image a été employée dans « Le Lierre maudit »), pourtant la chute n'est pas une fin. Mais le poète est devenu autre, il a laissé derrière lui son identité : « je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. »¹²³⁷ Le parcours initiatique transforme l'initié en réceptacle de la transcendance. Traditionnellement, un tel rituel se termine en dotant le disciple d'un nom adéquat à la place ou à la fonction dont il se verra investi :

« Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* est l'Ouverture, [...] Et quatre

¹²³⁴ Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 232.

Makoto OZAKI, *Hegel et Mallarmé : problèmes théoriques de l'influence*, Thèse, Paris 1969, relève le vocabulaire hégélien dans le discours mallarméen, et surtout *Igitur*, mais il considère que la dialectique du poète peut être considérée comme une caractéristique générale de l'œuvre littéraire. (pp.11, 27 et 72).

¹²³⁵ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 14 mai 1867, *Correspondance I*, op. cit., p. 240.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 241.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 242.

poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant.»¹²³⁸

Le terme hégélien, produit de la logique élevé en concept, soutient ici le projet d'une œuvre à l'intention nettement mythique : le rituel initiatique décrit le développement d'une pensée philosophique. *Hérodiade* est évoqué comme le premier élément de l'œuvre future.

Mais la création poétique doit réaliser une synthèse particulière, celle que les alchimistes se fixent comme but suprême. Le poète s'inscrit dans leur descendance:

« mais j'avoue, que la Science que j'ai acquise, ou retrouvée au fond de l'homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini mon œuvre, qui est *L'Œuvre*, le Grand' Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres. »¹²³⁹

Fusion des sciences naturelles et du spiritualisme, le Grand Œuvre est créé à partir de matériaux préexistants, aboutissant au dépassement suprême de tous les antagonismes, y compris la mort, dans la connaissance absolue. L'ambition mallarméenne est cette réalisation. Trois jours plus tard, il exprime l'ampleur de sa tâche en empruntant ses paroles à la *Genèse* :

« Je n'ai crée mon œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumé et me permettait, grâce à ces ténèbres dégagés, d'avancer profondément dans la sensation des Ténèbres absolus. La destruction fut ma Béatrice. Et si je parle ainsi de *moi*, c'est qu'hier j'ai fini ma première ébauche de l'œuvre parfaitement délimitée et impérissable si je ne péris pas. Je l'ai contemplé, sans extase comme sans épouvante, et, fermant les yeux, *j'ai trouvé que cela était.* »¹²⁴⁰

Le poète réaffirme son orgueil démesuré en contemplant son projet comme Dieu le monde de la *Genèse*. Mais il emprunte le chemin inverse, « par élimination ». Béatrice, l'idéal féminin de beauté, pureté et spiritualité qui inspire *La Divine Comédie* à Dante, subit un retournement de son contenu référentiel, pour évoquer le départ de la création mallarméenne. Son œuvre, représentation artistique, se distinguera par sa perfection non seulement spirituelle, mais tangible pour transcender les plus grands chefs d'œuvre du passé :

« La *Vénus de Milo* [...], La *Joconde* du Vinci, me semblent, et *sont*, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre – et cet Œuvre, tel qu'il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la Vénus de Phidias, La Beauté ayant été mordue au cœur depuis le Christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ *Ibid.*, p.243-244. Mallarmé souligne.

¹²⁴⁰ « Lettre à Eugène Lefébure », 17 mai 1867, *Correspondance I, op. cit.*, p. 245-246. Mallarmé souligne.

qu'elle *sent* être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la Science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire – du temps du Vinci et à sourire mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo*, retrouvée ayant su le mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale. »¹²⁴¹

L'Œuvre renvoie aux traits de Béatrice, de Vénus, de la Joconde. Derrière la personnification de la « Beauté » se profile la figure d'Hérodiade et la conception d'un drame dont le poète a « enfin trouvé le fin mot »¹²⁴². L'adversaire, également féminin, est un monstre chthonien composite, symbole de la folie et modèle de l'antagonisme, une image récurrente chez Mallarmé.

En disciple de la théorie hégélienne sur l'évolution de l'esprit humain, le poète conçoit son œuvre comme le couronnement du progrès historique de la conscience. Elle réalisera la synthèse de l'acquis de l'Antiquité, à l'image de la divinité grecque sereine mais inconsciente, et du mysticisme trouble et intuitif du Moyen Âge chrétien. Sa beauté sera à la fois lucide et sereine, du fait d'avoir percé les ténèbres mortuaires pour accéder à une vision du mystère. Le passage compare les modes artistiques et leurs capacités d'expression pour conclure que la poésie représente un accomplissement par rapport à la sculpture et à la peinture, formes visuelles.

Dans une lettre à Villiers de l'Isle-Adam, écrite quelques jours plus tard, Mallarmé formule le rapport de son expérience existentielle à la poésie :

« J'avais, [...] compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fut pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. [...] et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Etre a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant des Nuits innommées. Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveau et éternels, l'un tout absolu 'Beauté', l'autre personnel, les 'Allégories', [...] »¹²⁴³

L'« horreur », « ce diamant des Nuits innommées » renvoie probablement à *Hérodiade*. Ici apparaît aussi le motif du miroir, repris dans les deux autres lettres comme preuve et moyen de recherche de l'existence et objet narcissique du repliement sur soi. Contrairement à l'attitude du Faune, Mallarmé écarte le Rêve – en majuscule. Pour la première fois, il oppose sa création au Hasard, personnification anonyme qui prendra

¹²⁴¹ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », 17 mai 1867, *op. cit.*, p. 246. Mallarmé souligne.

¹²⁴² MALLARME, « Lettre à Cazalis », juillet 1866, *ibid.*, p. 221.

¹²⁴³ MALLARME, « Lettre à Villiers de l'Isle-Adam », 24 septembre 1867, éditée par A.W. RAITT, « Autour d'une lettre de Mallarmé », *Revue des Sciences Humaines*, Lille 1955, p. 146-147.

dorénavant la place du Guignon dans la thématique mallarméenne pour incarner l'obstacle invincible. Il incarne une nouvelle divinité qui remplace Dieu, vaincu dans le défi du poète. On notera la réduction du projet précédent : Mallarmé n'évoque plus que deux livres.

Durant deux années, Mallarmé semble travailler à son œuvre avec une telle assiduité, qu'à partir de 1868 sa correspondance témoigne d'un surmenage qui provoque l'approfondissement de la crise entrevue en 1866. En mai, il écrit à Lefébure, découragé : « après tout, des poèmes seulement teintés d'Absolu sont déjà beaux, et il y en a peu – sans ajouter que leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé »¹²⁴⁴. Son projet ne tient pas, ou plus, à une satisfaction narcissique, mais se tourne vers un autre qui pourra peut-être l'achever dans l'avenir. En 1869, le poète s'astreint à un effort d'exorcisme, ou plutôt une tentative de thérapie « psychanalytique » en deux temps :

« Il le fallait : mon cerveau envahi par le Rêve, se refusant à ses fonctions extérieures [...] La première phase de ma vie a été finie. La conscience, excédée d'ombres, se réveille, lentement, formant un homme nouveau, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. Cela durera quelques années pendant lesquelles j'ai à revivre la vie de l'humanité depuis son enfance et prenant conscience d'elle-même. »¹²⁴⁵

Le poète a décidé de voyager dans le passé, pour acquérir l'expérience spirituelle des peuples. Mallarmé refait le chemin de l'humanité à travers le mythe. *Igitur* a retracé le voyage initiatique au monde des ténèbres et vers la guérison, les *Dieux antiques* formulent l'itinéraire et livrent la synthèse du « chemin de l'humanité » dans la mythologie comparée.

La conception de l'Œuvre exposée dans les lettres est imprégnée d'emprunts aux mythes. Par son discours mythologique, le poète ancre profondément dans l'univers du mythe une poésie qui se dessine de plus en plus clairement dans une expression et une visée mythiques. Mythe antique et biblique s'accompagnent de multiples références à Dante, Shakespeare, Goethe et Wagner, qui parcourent toute l'œuvre mallarméenne.

En 1871, Mallarmé revient à l'idée de son œuvre rêvée, avec une affirmation des valeurs matérielles de l'existence :

« Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon œuvre n'est plus un mythe. (Un volume de *Contes*, rêvé. Un volume de *Poésie*, entrevue et fredonnée. Un volume de *Critique*,

¹²⁴⁴ MALLARME, « Lettre à Lefébure », 3 mai 1868, *Documents Stéphane Mallarmé, op. cit.*, vol. VI, p. 366.

¹²⁴⁵ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 18 février 1869, *ibid.*, p. 102.

soit ce qu'on appelait hier l'Univers considéré du point de vue strictement littéraire.) »¹²⁴⁶

Mallarmé prononce le refus du mythe, mais non celui du conte. Son travail de comparatiste lui fera entrevoir le lien entre eux.

Le poète porte un regard de critique sur le conte dans sa « Préface » au *Vathek*, de William Beckford¹²⁴⁷. La découverte d'une lettre d'Adolphe Labitte a permis de conclure que ce conte occupait Mallarmé depuis 1871 déjà¹²⁴⁸. C.P. Barbier souligne la valeur autobiographique de la « Préface », qui, selon lui, offre « un miroir » des « préoccupations littéraires » du poète¹²⁴⁹. Le critique tire un parallèle entre la vie de Beckford, présentée par Mallarmé, et la jeunesse du poète ; il exprime la parenté entre les grands traits de l'histoire relatée par l'auteur anglais avec *Hérodias*, *Igitur*, et la première version de « Prose pour des Esseintes »¹²⁵⁰.

De W. Beckford, Mallarmé retient la transmutation de l'environnement réel par l'imagination orientale¹²⁵¹. Il réfute énergiquement la thèse suivant laquelle Beckford ne serait que le traducteur d'un conte oriental, et invite à apprécier chez l'auteur anglais l'aptitude à « changer mille souvenirs en d'étincelantes pages »¹²⁵². Le songe intime du poète transforme l'évocation d'un pays et d'une époque en présence ; le lecteur s'y laisse emporter – charme magique du conte :

« [...] le rythme le transportera au-delà des jardins, des royaumes, des salles ; là où l'aile de péris et de djinns fondue en le climat ne laisse de tout évanouissement voir que pureté éparse et diamant, comme les étoiles à midi. »¹²⁵³

Mallarmé souligne la possibilité inestimable offerte à l'épanouissement de l'originalité du créateur. Le conte oriental à l'univers magique fournit un choix large à l'imagination du poète. Dans l'association de ses images à celles de l'univers quotidien, il parvient à transcender la réalité qui l'entoure, créant un monde différent, ni oriental, ni occidental.

Dans les années 1870, on voit s'accroître le nombre des articles critiques, productions journalistiques sur l'actualité artistique et sur les œuvres d'amis. Ces années

¹²⁴⁶ MALLARME, « Lettre à Cazalis », 3 mars 1871, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 107-108.

¹²⁴⁷ Dans sa lettre autobiographique, le poète a confié à Verlaine le rôle joué par l'un de ses ancêtres, syndic des libraires du roi, dans l'édition du premier *Vathek*.

¹²⁴⁸ C.P. BARBIER, « Lettre d'Adolphe Labitte, 1871 (*Vathek*) », *Documents*, op. cit., p. 41-49.

¹²⁴⁹ C.P. BARBIER, « Un texte complet de la version ancienne de 'Prose pour des Esseintes' », *ibid.*, p. 35.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 35-39.

¹²⁵¹ MALLARME, « Préface » à *Vathek*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 551.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 554.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 549.

sont occupées principalement par ses études comparatistes, philologiques et mythologiques. Quant à sa composition poétique, la présence de l'imagerie mythique pénètre les « Tombeaux » (Gautier, Poe, « Sonnet »). L'identification de la vie du poète disparu avec le drame du héros solaire élève le personnage contemporain au rang de héros mythique. Célébration du poète par excellence, il lui attribue, dans « Le Tombeau d'Edgar Poe », les apparences de Saint Georges, tueur de dragon, qu'il assimile par comparaison à l'archange¹²⁵⁴. L'ange prend des allures de prophète, sa mission est poétique : « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »¹²⁵⁵. Mais la foule dénonce l'action comme un fait de sorcellerie. Le poète-saint-prophète-ange se trouve alors poursuivi par les siens et en proie à la colère divine. Comme signe du corps solaire foudroyé, le granit du tombeau figure la chute de l'astre lui-même : « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur. »¹²⁵⁶ Le tombeau, symbole d'un passé, indique un futur, imposant une limite aux forces de Satan.

Le poème sur la mort de Poe relate par allusion mythique (mêlant Antiquité et Moyen Âge) une existence partagée entre des tourments intérieurs et l'attitude méprisante des contemporains. L'action du poète ne devient efficace qu'après sa mort : « tel qu'en Lui-même enfin l'Eternité le change. »¹²⁵⁷ Le combat terrestre, auquel il a succombé, est terminé, le héros se révèle en apothéose : « Le Poète suscite avec un glaive nu »¹²⁵⁸. Premier et dernier vers se répondent, la résurrection – du Christ – renvoie au tombeau. Poe devient le prototype du poète-héros solaire, triomphant après la mort à la façon d'Héraclès divinisé ou du Christ lui-même. La mythisation élève Poe au rang d'ancêtre divin de la lignée des poètes. Mallarmé instaure ainsi une généalogie à la manière des historiographes antiques.

En 1877, une lettre à Sarah Helen Whitman montre un Mallarmé en pleine composition théâtrale d'un genre nouveau ; l'œuvre de sa vie a repris des traits anciens :

« [...] la grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de montrer aucun résultat extérieur: Trop ambitieux, ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément ; [...]. »¹²⁵⁹

¹²⁵⁴ L'association est très fréquente dans la peinture religieuse.

¹²⁵⁵ MALLARME, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 70.

¹²⁵⁶ *Ibid.*

¹²⁵⁷ *Ibid.* On trouve ici la préfiguration de la métamorphose du *Tombeau d'Anatole*.

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ MALLARME, « Lettre à Mrs Sarah Helen Whitman », 17 et 28 mai 1877, *Correspondance II*, op. cit., p. 151.

Mallarmé avait repris et publié le *Faune* l'année précédente ; aurait-il revu *Hérodiade* déjà cette année-là, pour ébaucher un projet que Gardner Davies devrait éditer avec l'indication de genre : « Mystère » ?

a) Le complexe d'Hérodiade

Hérodiade est l'œuvre de référence pour les générations symbolistes et au-delà. Elle accompagne la création mallarméenne jusqu'au terme de sa vie. Première réalisation d'une conception poétique nouvelle et idéale sur la voie de ce que Mallarmé a appelé le « Grand Œuvre », elle relie l'expérience poétique au domaine du mythe. Deux poèmes, « Les Fleurs » et « Le Phénomène futur », annoncent et accompagnent sa composition.

« Les Fleurs », poème conçu en mars 1864, contient la première allusion au mythe. Cet hymne à la création de la terre, jardin paradisiaque au lever du jour, développe plus particulièrement l'origine céleste de la flore. La comparaison introduit une figure d'ange que la relative met en rapport avec les manifestations multiples de l'aurore dans les mythes :

« Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin;
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées, [...]. »¹²⁶⁰

Par une assimilation fondée sur des liens d'analogie, les fleurs s'animent de présences : glaïeul-cygne, laurier-âme exilée. Des images de blancheur et d'innocence culminent, au centre du poème, autour de la rose rouge qui est

« pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose ! »¹²⁶¹

Le personnage mythique résume par le seul nom la décapitation de Saint Jean, due aux charmes de la femme. La rose rouge, éclatante dans sa beauté, couleur de vie, couleur de sang, attire et menace de ses épines au milieu d'une harmonie céleste de blancheur lunaire. Le poème évolue en sa seconde partie en un hymne à la Sainte Vierge, pour se terminer en paradoxe sur l'image de la mort, créée par elle dans le fruit des fleurs du jardin édénique ; une mort acceptée comme adoucissement des peines vécues par le poète.

¹²⁶⁰ MALLARME, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 33.

« Le Phénomène futur », poème en prose de novembre 1864, suit immédiatement les débuts d'*Hérodias*. Mallarmé y expose le rôle primordial que joue, pour le poète et sa création, l'image du passé, le souvenir. Jean Miquel a paraphrasé ainsi la pensée mallarméenne : « On vit de souvenirs et, pour figurer le futur qu'on appelle, on ne sait qu'emprunter au passé les éléments de la représentation. »¹²⁶²

Le poème dépeint le fond de toile apocalyptique d'un crépuscule : « le soleil qui, sous l'eau, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, [...] »¹²⁶³. Dans *Les Dieux antiques*, l'idée de fin du monde est liée à la croyance d'une extinction du soleil chez les peuples archaïques :

« Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la certitude de voir ce fait arriver ; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être sûrs d'une telle régularité ; et quand venait le soir, ils disaient : 'Notre ami le soleil est mort, reviendra-t-il ?' »¹²⁶⁴

Donnée en spectacle à un monde en décrépitude, une beauté féminine s'élève comme une survivance du passé. On admire son corps nu, parfait et sensuel, de la chevelure « aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première »¹²⁶⁵. La métaphore relie la femme à un mythe de la création du monde et à la naissance d'une divinité : Aphrodite sortant de l'écume de la mer. Cette apparition rayonne du centre du poème sur un monde gris et morne, en contraste frappant avec la foule malade et triste qui l'entoure. Au moment où le soleil disparaît à l'horizon, elle se détache comme une figure solaire : « une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommée sa chevelure »¹²⁶⁶. « Femme d'autrefois »¹²⁶⁷, « noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite »¹²⁶⁸, elle revient des temps préchrétiens sur lesquels le christianisme a jeté l'anathème. Néanmoins, elle est vivante, « préservée à travers les ans par la science souveraine »¹²⁶⁹, à la manière de la momie du célèbre roman de Théophile Gautier, écrit en 1862.

Figure vivante du passé, elle s'offre en médiatrice vers l'avenir. Evoquant une idée de « science-fiction », le titre du poème renvoie à la vision futuriste d'un monde où beauté, santé et bonheur sont devenus des notions inconnues, où le souvenir d'un temps

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁶² Jean MIQUEL, « Le Phénomène futur ou le progrès d'une conscience poétique », *Les Lettres, Stéphane Mallarmé (1842-1898)*, vol. 9-12, Librairie des Lettres, Paris 1948-1949, p. 78.

¹²⁶³ MALLARME, « Le Phénomène futur », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 269.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 1169.

¹²⁶⁵ *Ibid.*

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹²⁶⁷ *Ibid.*

¹²⁶⁸ *Ibid.*

plus heureux est éteint. L'art est mort par manque de modèle à imiter. L'apparition de la femme par excellence produit chez les poètes l'ivresse créatrice salutaire et permet ainsi de dépasser la décadence. La « maison en toile du Montreur de choses Passées »¹²⁷⁰ qui héberge cette beauté vivante rappelle la tente du « Pitre châtié », comme celle que visite « L'Orphelin », théâtre des comédiens ambulants et résidence de la Muse. Peut-être contient-elle une réminiscence du dompteur d'ours d'*Atta Troll* de H. Heine.

« Le Phénomène futur », figure mythique liée à la tradition grecque, à l'apocalypse et aux espoirs eschatologiques d'un renouveau fondés sur une approche cyclique de l'existence, prend valeur de symbole. Le poème présente l'art dans une période intermédiaire, une poétique explorant les images du passé pour atteindre l'expression d'un avenir et l'idée philosophique que le monde du futur n'émergera pas *ex-nihilo*. On y suit un cheminement psychologique qui retrouve, au-delà des ombres du passé, le rayonnement d'un âge plus heureux sur lequel construire. La figure du passé reste anonyme, elle est la Femme. Hérodiade lui proposera un nom, une psychologie et un visage.

« Don du poème », créé parallèlement à la tragédie, renvoie de façon très nette à *Hérodiade*. Dédicace à l'épouse du poète, ce poème dépeint l'attitude de Mallarmé envers sa propre création. Le nom n'est pas prononcé, la paraphrase, « l'enfant d'une nuit d'Idumée »¹²⁷¹ le sous-entend. De lignée Iduméenne – descendants d'Edom –, le roi Hérode appartient à ce peuple haï. La tribu idolâtre, issue d'Esau, intervient dans l'*Ancien Testament* dans l'épisode de l'histoire de Salomon, séduit par les femmes d'Edom au point de se livrer à l'adoration des dieux païens. Pour Ernst Robert Curtius, « l'horrible naissance » qui inspire au poète seul un « sourire ennemi »¹²⁷², est le fruit d'une telle nuit d'amour coupable¹²⁷³. Denis Saurat a retrouvé le nom mythique dans la cabale, où il dénote l'existence pré-humaine d'êtres monstrueux qui conçoivent sans femme. L'enfant ainsi engendré peut donc, à juste titre, être qualifié de « relique »¹²⁷⁴. Mais le *Zohar* reconnaît aux descendants du peuple monstrueux la possibilité d'être

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ MALLARME, « Le Phénomène futur », *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 269. On notera les majuscules.

¹²⁷¹ MALLARME, « Don du poème », *ibid.*, p. 40.

¹²⁷² *Ibid.*

¹²⁷³ Ernst Robert CURTIUS, „Mallarmés Nuit d'Idumée“, *Romanische Forschungen*, Junge & Sohn, Erlangen 1942, p. 180.

¹²⁷⁴ MALLARME, « Don du poème », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 40.

humanisés au contact de la femme¹²⁷⁵. Aussi, le poète demande à son épouse d'adopter l'enfant.

L'enfant tend les bras vers son père. Les « palmes », « palmas » dans l'œuvre de Virgile, ce sont, d'après A.R. Chisholm, les mains qu'Eurydice tend désespérément vers son époux¹²⁷⁶. Ernst Robert Curtius relève la combinaison des mots « Idumée » et « palmes » dans un vers de Virgile qui célèbre le triomphe des Romains pour conclure à une allusion à la conscience du poète¹²⁷⁷. L'aurore, « noire à l'aile saignante et pâle, déplumée »¹²⁷⁸ présente « l'horrible naissance »¹²⁷⁹ au grand jour. L'épithète métamorphose le lever du jour en rapace féroce. *Les Dieux antiques* donnent un visage mythique à cet oiseau, il est la métamorphose de l'Erinys :

« [...] Erinys est l'aurore lorsqu'elle 'rampe dans le ciel' ; [...]. »¹²⁸⁰

« [...] l'Erinys fut d'abord l'être qui fait le jour sur les mauvais actes ; on la représenta après sous de sombres et terribles couleurs, comme une personnalité vengeresse. »¹²⁸¹

Mallarmé fait pénétrer dans son poème la divinité vengeresse sous les traits de l'aurore qui dénonce l'acte criminel, visible dans la naissance de l'enfant.

Par contraste, l'évocation de la femme s'accompagne d'attributs angéliques évoquant l'« innocence » : « ta voix rappelant viole et clavecin »¹²⁸² est la voix de Sainte Cécile – et le titre d'un poème dédié à la marraine de la petite Geneviève, fille de Mallarmé. Le poète demande à son épouse de servir de nourrice à sa créature : « Avec le doigt fané presseras-tu le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme [...] ? »¹²⁸³ Le lait maternel nourrit et humanise la vie. L'adjectif établit un lien entre la nourrice et la sibylle : le lait, garant de vie de la première, est associée à la parole énigmatique, prédiction de l'avenir de la seconde. La femme, mère nourricière et vierge sacrée renvoie à un parallèle dans le mythe de la naissance d'Héraclès, fils de Zeus. La déesse Héra, portant le bébé à son sein pour le nourrir, lui confère ainsi l'immortalité.

Le don de « l'enfant d'une nuit d'Idumée » est le « don du poème » que le poète a créé seul et qu'il ne peut mener seul à son épanouissement. Au travers de la « blancheur

¹²⁷⁵ Denis SAURAT, « La nuit d'Idumée : Mallarmé et la Cabale », *La Nouvelle Revue française*, vol. XXXVII, Paris 1931, p. 922.

¹²⁷⁶ A.R CHISHOLM, *Mallarmé's "Grand Oeuvre"*, University Press, Manchester, 1962, p. 102.

¹²⁷⁷ Ernst Robert CURTIUS, *Romanische Forschungen*, op. cit., p. 180.

¹²⁷⁸ MALLARME, « Don du poème », op.cit., p. 40.

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ MALLARME, *Les Dieux antiques*, op. cit., p. 1164-1165.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 1237-1238.

¹²⁸² MALLARME, « Don du poème », op.cit., p. 40.

¹²⁸³ *Ibid.*

sibylline de la femme », il pourra accéder à la plénitude et aux mystères de la vie. Aussi, si l'on veut poursuivre le mythe, l'œuvre immortelle continuera à briller à la voûte céleste comme une de ces étoiles de la voie lactée, issue du lait versé de la déesse.

Ce poème invoque les éléments et les personnages de la tragédie d'*Hérodiade*, telle qu'elle se présente à ses débuts, hors l'intervention du saint : l'image de l'aurore, la nourrice-sibylle, l'enfant horrible qui incarne ici la tragédie ainsi que son protagoniste. Le poète donne expression à son désir de créer une œuvre vivante, complète et éternelle. De là une forte concentration en références mythiques, tantôt directes (Idumée, angélique, sibylline), épithètes métamorphosant les choses de la vie, tantôt indirectes (« noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée, [...] l'aurore », « le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame »), périphrase introduisant le mythe par allusion vague, seul déchiffrable à travers une étude de son emploi dans d'autres œuvres mallarméennes. Les images mythiques se concentrent autour de la création poétique, l'enveloppent, la pénètrent et deviennent son expression même. Par ailleurs, l'opposition inhumaine/céleste est transcendée dans la pleine humanité, valeur éternelle de l'œuvre.

a.1/Hérodiade

Sylviane Huot¹²⁸⁴ a retracé la genèse d'*Hérodiade* depuis « Narration » jusqu'à « Sainte » et *L'Après-midi d'un Faune*, en passant par « L'Enfant prodigue », « Les Fenêtres », « L'Azur », « Les Fleurs », « Pauvre enfant pâle ». *Hérodiade* se cristallise en tragédie, puis en poème, au bout d'une longue gestation qui réunit de nombreux fils en une toile, ainsi que Mallarmé s'en est expliqué lui-même, dans une lettre à Théodore Aubanel du 28 juillet 1866 :

« je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontres de merveilleuses dentelles, que je devine, [...]. »¹²⁸⁵

La recherche menée par Henri Mondor, par Sylviane Huot et bien d'autres critiques, a révélé de nombreuses sources d'inspiration extérieure¹²⁸⁶. Ainsi, *Hérodiade*

¹²⁸⁴ Sylviane HUOT, *Le "Mythe d'Hérodiade" chez Mallarmé*, Nizet, Paris 1977.

¹²⁸⁵ MALLARME, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 79-80.

¹²⁸⁶ Pour les légendes qui entourent Hérodiade / Salomé, consulter : REIMARUS SECUNDUS, *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen*, O. Wigand, Leipzig 1912 – 1913, p. 32-49.

apparaît dans *Atta Troll* des *Poèmes et Légendes* d'Henri Heine¹²⁸⁷. Au cours d'une chevauchée nocturne parmi des personnages célèbres du passé¹²⁸⁸, elle joue avec la tête du saint. Dans l'œuvre du poète allemand, Hérodiade est déjà fusion de la reine et de sa fille Salomé. Mallarmé fait allusion à Heine à plusieurs reprises dans sa correspondance, à Lefébure en octobre 1864¹²⁸⁹ et à Cazalis en mai 1865¹²⁹⁰. Dans son poème en prose « Un spectacle interrompu », *Atta Troll* rejoint le « petit théâtre des Prodigalités »¹²⁹¹.

Comme en littérature, la figure mythique est très présente dans l'art pictural¹²⁹² et le poète en connaît plusieurs expressions. Le poète Hérédia lui offrit en 1865 une gravure d'une *Salomé* du Titien, et Mallarmé l'en remercie : « je me propose d'aller demain à la ville voisine, Valence, pour faire encadrer votre belle Hérodiade, si cher souvenir qui présidera à mes nuits. »¹²⁹³ Son ami Henri Regnault exposa une *Salomé* en 1870 et Puvis de Chavannes *La décollation de Saint Jean Baptiste*, plus tard Gustave Moreau ajoute à la fortune du mythe, avec, parmi ses nombreux tableaux sur le sujet, l'aquarelle *L'Apparition* au salon de 1876. Il n'est pas anodin que les tableaux de Regnault et du Titien soient des représentations atypiques qui pourraient avoir influé sur la composition : le premier présente une Salomé assise tenant un plat vide sur les genoux, le plus ancien inclut la présence d'un angelot, élément spirituel et très chrétien pour cette figure fatale, à la charnière de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*.

Mais si Mallarmé s'écarte lui aussi, et bien plus résolument encore du récit biblique, il concentre son attention sur le nom :

« La plus belle page de nom œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin *Hérodiade*. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne c'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte *Hérodiade*. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire. »¹²⁹⁴

¹²⁸⁷ Henri MONDOR, « Notes et Variantes », in : Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1446 et S. HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op. cit., p. 35-36.

¹²⁸⁸ S. HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op. cit., p. 35-36.

¹²⁸⁹ MALLARME, *Correspondance I*, op. cit., p. 138.

¹²⁹⁰ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », 19 mai 1865, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, 1998, p. 677.

¹²⁹¹ MALLARME, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 276.

¹²⁹² Pour l'incroyable fortune de Salomé/Hérodiade à cette époque, consulter Mireille DOTTIN-ORSINI (dir.), *Salomé*, coll. Figures mythiques, Autrement, Paris 1996. Et Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset et Fasquelle, Paris 1996.

¹²⁹³ MALLARME, « Lettre à Heredia », 30 décembre 1865, *Correspondance*, t. III, éd. Mondor et Austin, Gallimard, Paris 1969, p. 378 : « je me propose d'aller demain à la ville voisine, Valence, pour faire encadrer votre belle Hérodiade, si cher souvenir qui présidera à mes nuits. »

¹²⁹⁴ MALLARME, « Lettre à Eugène Lefébure », février 1865, cité par Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris 1961, p. 144.

Le nom provoque chez Mallarmé une vision colorée et c'est en termes de représentation picturale que le poète définit la nouveauté de son œuvre, dès octobre 1864 :

« J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots. *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. »¹²⁹⁵

Le poète ne cherche donc pas à produire une imitation ou réadaptation d'un mythe antique. L'image lui permet de figurer l'invisible mouvement psychique. En janvier 1865, Mallarmé ajoute la valeur musicale à l'expression picturale :

« J'ai du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces *impressions* se suivent comme dans une symphonie, [...]. »¹²⁹⁶

En suivant la piste ouverte par le poète lui-même, la critique s'est intéressée aux associations autour du nom de l'héroïne, et Jean Pierre Richard s'en est fait l'écho¹²⁹⁷. Pour Mallarmé, la sonorité sombre du nom et la couleur rouge qu'il évoque par association avec la grenade, résume l'histoire tragique, qu'il mettra en poème. La grenade propose une assonance très forte avec Hérodiade. Le fruit est associé à la déesse Perséphone qu'il attache au royaume de Hadès, il est aussi un symbole de fertilité et du sexe féminin, mais renvoie également à la Vierge dans l'iconographie chrétienne.

Le nom reflète la dualité du personnage, vierge lunaire et femme de désir. Sa première partie évoque le mythe de Héro, prêtresse d'Aphrodite vivant dans une tour, et de son amant Léandre, puis Eros, dieu de l'amour, et aussi l'anagramme de la rose. Viennent ensuite l'or, la couleur de cheveux de l'héroïne et bien sûr l'héroïne, autre nom du pavot et autre fleur rouge évoquant le sommeil mortel. Dans la seconde partie, Dia est l'ancien nom de Naxos, île où Thésée abandonna Ariane. « Diade » renvoie à la dyade et aussi à diadème, couronne de diamants des reines et clarté du regard d'Hérodiade. Ajoutons que la prononciation oscillant entre syllabes de tonalité sombre et claire produit un mouvement ascendant suivi d'une chute, en diérèse (= Hérodi/ade).

Hérodiade offre une constellation d'images qui s'organisent autour du nom.

¹²⁹⁵ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », octobre 1864, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 46.

¹²⁹⁶ MALLARME « Lettre à Henri Cazalis », janvier 1865, *Correspondance*, I, op. cit., p. 161. Mallarmé souligne.

Albert Thibaudet a parlé de mosaïque byzantine pour évoquer l'agencement des mots et des couleurs¹²⁹⁸. Deborah Aish a défini la formation du poème chez Mallarmé avec justesse :

« Il semble que chacun soit né d'une image visuelle, tel « Apparition », ou d'une harmonie de mots ou de rythmes, tel « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos ». Cette image ou cette mélodie fait naître chez Mallarmé des impressions, des pensées et des rêveries. Elles se présentent vaguement, se définissant et se précisant au cours du poème. Le développement se fait par des figures et des harmonies complémentaires qui se suggèrent et se complètent. »¹²⁹⁹

A ce système dynamique, s'ajoute la condensation d'images, mise en évidence par Charles Mauron, mais à propos de Hamlet :

« Or, par un phénomène de condensation, très commun dans les rêves où plusieurs personnages se mêlent en un seul, nous voyons Hamlet non seulement reprendre ici quelques traits d'Igitur, mais emprunter aussi des apparences d'adolescente encore enfant. »¹³⁰⁰

Nous revenons ainsi à l'« être rêvé » d'Hérodiade de la lettre à Lefébure en février 1865. Mallarmé, puisant les images dans sa mémoire, choisit celles du mythe. Il suit la logique du rêve et des procédés musicaux, pour créer, par superposition et interpénétration d'allusions mythiques aux origines diverses, les personnages syncrétiques de son œuvre. Ce syncrétisme détermine d'abord les protagonistes, mais influe également sur l'action, d'où un symbolisme dense, qui invite à de nombreuses interprétations.

Le personnage d'Hérodiade, en tant que synthèse des figures d'Hérodias et de Salomé, incarne la fusion de l'instigatrice et de son outil, du motif et de l'ordre de la décapitation, une dualité initiale enrichie par des emprunts à d'autres mythes. La vierge prend ainsi tour à tour les traits d'Artémis, Isis, Narcisse, Méduse et Suzanne, héroïnes de la problématique du regard subi ou imposé, toujours porteur de mort. Dans *Divagations*, Mallarmé a commenté ses évocations syncrétiques ainsi :

« Il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre toute vraisemblance, y plaçant un fond légendaire momentané [...]. »¹³⁰¹

¹²⁹⁷ Par exemple : R.G. COHN, cité par Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 144 : « Héros, rose, Hérodiade, or, arôme et rappelle une étymologie de Vico, dérivant de *Héra*, à la fois *héros*, et *eros*. » L'auteur souligne. Voir aussi p. 145 : « Hérodiade – grenade – diadème – diamant ».

¹²⁹⁸ Albert THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 389.

¹²⁹⁹ Deborah AISH, *La Métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 186.

¹³⁰⁰ Charles MAURON, « Le Coup de dés, Stéphane Mallarmé (1842-49), *Les Lettres*, vol. 9-12, Librairies des Lettres, Paris 1948-49, p. 174.

¹³⁰¹ MALLARME, « Rimbaud », *Médailles et Portraits, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 518.

a.1.1/« Scène » : le projet théâtral

Dans « Scène », fragment du projet initial, Hérodiade seule subsiste de l'histoire biblique. Elle se définit en appelant des motifs mythiques étrangers au contexte biblique. Divinité lunaire, elle rappelle l'astre par sa chevelure :

« [...] et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. »¹³⁰²

« Un astre, en vérité [...]. »¹³⁰³

En entrant dans la cage des lions, sans même être effleurée par eux, elle évoque l'image de Daniel : « Mais qui me toucherait, des lions respectée ? »¹³⁰⁴ La princesse découvre ses « pieds qui calmeraient la mer »¹³⁰⁵, écho à la marche de Jésus sur le lac de Génésareth et l'apaisement d'une violente tempête qui effrayait ses disciples. Des crinières des lions vers la chevelure d'Hérodiade, le poème mène à une première assimilation au mythe de Méduse :

« Viens et ma chevelure imitant les manières
Trop farouches qui font votre peur des crinières,
Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
A me peigner nonchalamment dans un miroir. »¹³⁰⁶

Méduse, c'est encore Hérodiade « le soir, retirée en [s]a couche, reptile inviolé »¹³⁰⁷. Le lien avec le mythe de Méduse au regard meurtrier sera approfondi dans *Noces*, où il fournira une allusion à la décapitation d'Hérodiade elle-même¹³⁰⁸.

Le miroir constitue le motif central de « Scène »¹³⁰⁹. Par leur propriété réfléchissante, les cheveux d'Hérodiade se confondent avec lui. L'objet de sa toilette inspire à l'héroïne une méditation qui l'assimile à l'eau et connote le mythe de Narcisse. La réaction de la nourrice est explicite : « Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie ! »¹³¹⁰ Et Hérodiade reconnaît : « Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! »¹³¹¹

Redoutant la lumière du jour, Hérodiade est caractérisée par la splendeur du métal et des pierres précieuses, trésor des profondeurs de la terre. Or, issu des ténèbres,

¹³⁰² MALLARME, « Scène », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 44.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 44. L'image a été utilisée dans « L'Enfant prodigue ».

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁰⁸ S. HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op. cit., p. 58.

¹³⁰⁹ Pour A.R. CHISHOLM, *Mallarmé's "Grand Œuvre"*, Manchester University Press, Manchester 1962, p.107, le miroir est l'équivalent de l'esprit humain.

¹³¹⁰ MALLARME, « Scène », op. cit., p. 46.

l'or véhicule dans les mythes germaniques et les légendes populaires une malédiction et une notion diabolique. Hérodiade, créature de la nuit, ne peut que s'opposer à l'« azur séraphique »:

« Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur ! »¹³¹²

Le fonds religieux s'impose ici avec évidence. S'adressant à sa nourrice, la princesse évoque avec nostalgie le passé heureux :

« Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis. »¹³¹³

Le lien entre le lait maternel et la sphère céleste en association à la sibylle a été étudié dans « Don du poème ». Ici, Hérodiade se révolte face à sa nourrice :

« Quant à toi, femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sibyllins,
Qui parles d'un mortel ! »¹³¹⁴

La référence à la sibylle tend à renforcer les indices de la mort d'Hérodiade. La tradition juive a remanié les prophéties des *Livres sibyllins* en *Oracles sibyllins*, pour y introduire une vision apocalyptique¹³¹⁵.

Loin du paradis de son enfance, fuyant le jour et la vie, Hérodiade aspire à un pays crépusculaire « Où le sinistre ciel ait les regards haïs / De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage »¹³¹⁶. Vénus, planète rouge et étoile du soir, se confond avec la divinité qui dénote l'amour charnel. Aussi, dès le départ de la nourrice, Hérodiade s'accuse-t-elle de mensonge et reconnaît-elle son désir :

« Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres !
J'attends une chose inconnue [...] »¹³¹⁷

a.1.2/« Ouverture » : le poème

En novembre 1865, la tragédie devient poème et Mallarmé annonce à Cazalis : « Je commence Hérodiade, non plus tragédie mais poème parce que j'y gagne ainsi toute

¹³¹¹ *Ibid.*, p.47.

¹³¹² MALLARME, « Scène », *Hérodiade*, *op.cit.*, p.48.

¹³¹³ « Scène », *op.cit.*, p.47.

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ Cf. *Thesaurus, Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*, p. 1930.

¹³¹⁶ MALLARME, « Scène », *op. cit.*, p. 48.

¹³¹⁷ *Ibid.*

l'attitude, les vêtements, le décor et l'ameublement, sans parler du mystère. »¹³¹⁸ En décembre, il livre à Villiers de l'Isle-Adam une première interprétation de ce qui sera « L'Ouverture » : « le sujet de mon œuvre est la beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie. »¹³¹⁹ Et en janvier 1866, il confie à Théodore Aubanel « les impressions extra-terrestres et nécessairement harmonieuses que je veux donner. »¹³²⁰

Le mythe biblique fournit ce prétexte pour atteindre la Beauté qui est la Poésie en son essence, au-delà paradisiaque loin de la vie terrestre. L'« Ouverture », une « transposition »¹³²¹, part d'une image matérielle vers une « impression extra-terrestre » et vers l'expression de la poésie. Gardner Davies relève dans « Théodore de Banville » : « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal*. »¹³²² Dans cette voie, le choix de figures et images mythiques constitue une première étape vers un détachement de la réalité concrète.

Fin avril 1866, l'« Ouverture » a pris forme, Mallarmé explique la différence d'avec « Scène » : « J'ai écrit l'ouverture musicale, [...] la scène dramatique que tu connais n'est auprès de ces vers que ce qu'est une vulgaire image d'Epinal comparée à une toile de Léonard de Vinci. »¹³²³ Le monologue de la nourrice d'Hérodiade, substitué « Incantation », va dans le sens d'une plus grande concentration picturale et d'un rapprochement avec la conception de l'ouverture d'un opéra. Il ouvre la voie à l'absorption dans le rêve. On peut imaginer cette incantation prononcée dans un rythme monotone, mais mélodieux, propice à évoquer une atmosphère magique. Les paroles de la nourrice se révèlent à la fois oracle sibyllin et tentative d'écarter le malheur qu'elles prédisent.

« Abolie », premier mot de la magicienne, résume la vision apocalyptique qui suivra. Sur une tour solitaire, entourée d'un paysage sinistre, se lève l'aurore automnale, oiseau noir dans le ciel d'un rouge intense, rouge sang et rouge feu : « Notre tour cinéraire et sacrificatrice »¹³²⁴. Cette aurore évoque l'Erinys la divinité vengeresse des crimes impunis, qui menace dans « Don du poème ». L'identification se fait aisément

¹³¹⁸ Lettre citée par Roger BELLET, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, op. cit., p. 71.

¹³¹⁹ MALLARME, « Lettre à Cazalis », op. cit., p. 79.

¹³²⁰ MALLARME, *Propos sur la poésie*, op. cit., p. 64.

¹³²¹ Cf. Gardner DAVIES, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, José Corti, Paris 1988, p. 202.

¹³²² MALLARME, « Théodore de Banville », *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 522. Mallarmé souligne.

¹³²³ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », *Correspondance I*, op. cit., p. 207, « Ouverture ancienne d'Hérodiade », *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 41.

par l'exclamation de la nourrice : « Crime ! bûcher ! aurore ancienne ! supplice ! »¹³²⁵. « Plumage héraldique »¹³²⁶ désigne Saint Jean, l'accusateur du crime royal. Mais Saint Jean est également le baptiseur. L'aube rougeoyante se reflétant dans l'étang établit alors le rapport entre le ciel et l'eau, entre Dieu et Saint Jean, entre feu purificateur ou supplice et sang de la victime : « Pourpre d'un ciel ! Etang de la pourpre complice ! »¹³²⁷. La nourrice se tient dans le cadre d'une fenêtre : « Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail »¹³²⁸.

La tour est tombeau dans un pays en ruine. Par contraste, émerge le souvenir d'un passé vivant paisible et pur : un lac sur lequel nage un cygne blanc¹³²⁹. La strophe suivante dessine la chambre d'Hérodiade dans un décor médiéval dont l'éclat est fané. Une image semble se détacher des tapisseries, pour glisser sur la robe de la nourrice. Une sibylle paraît prendre vie en se confondant avec elle. Une voix se fait entendre, voix de la sibylle ou de la nourrice, dont se sert celle-là pour prononcer l'incantation ? L'appel semble pourtant provenir de plus loin : « Par les trous anciens et par les plis roidie »¹³³⁰. « Le vieil éclat voilé du vermeil insolite »¹³³¹ et « l'antienne aux versets demandeurs »¹³³² rappellent la voix de Saint Jean qui n'est pas nommé. Elle s'élève « parfois incohérente »¹³³³ pour retomber dans le silence. Elle sous-entend la voix divine et celle du cygne mourant : « son or par dernières splendeurs »¹³³⁴.

Le croissant de l'horloge, double du croissant de lune qui éclaire les promenades d'Hérodiade, indique implacablement la fuite du temps. Il évoque la blessure de la faux et décèle l'intervention du diable : « pour poids suspendant Lucifer »¹³³⁵. L'ange de lumière des ténèbres renvoie à l'étoile du matin, Vénus. Sous cette égide, Hérodiade erre sans ange-gardien et abandonnée par son père. La vierge se recroqueville sur elle-même, comme le cygne cache sa tête sous ses plumes, alors que plane sur elle le présage du « dernier jour »¹³³⁶. L'aurore se confond avec le crépuscule. Dans le reflet de la vitre, le

¹³²⁴ *Ibid.*

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ *Ibid.*

¹³²⁷ *Ibid.*

¹³²⁸ *Ibid.*

¹³²⁹ *Ibid.*

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹³³¹ *Ibid.*

¹³³² *Ibid.*

¹³³³ *Ibid.*

¹³³⁴ *Ibid.*

¹³³⁵ « Ouverture ancienne d'Hérodiade », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 43.

¹³³⁶ *Ibid.*

doigt d'Hérodiade s'unit au cierge brûlant pour se consommer avec lui, un motif des contes.

L'« Ouverture » façonne le drame à venir en une énigme. Elle en dessine le fond de toile par indices suggestifs, introduit au symbolisme des figures et de l'action. Sans être jamais nommés, les deux protagonistes sont présentés dans leur problématique. Leur destinée entremêlée transparaît par le biais de glissement d'images essentiellement mythiques qui viennent se confondre. Le syncrétisme d'images à première vue paradoxales donne profondeur aux caractères, à l'action, et complexité à la motivation. L'« Ouverture » est composée en arabesques qui favorisent les interférences. Comme les personnages, les images mythiques émergent discrètement par périphrases, comparaisons, d'épithètes caractéristiques.

a.1.3/Le « Cantique de Saint Jean »

Le « Cantique de Saint Jean », clôt *Hérodiade* dans les *Œuvres complètes*. Elle est la dernière pièce achevée. On situe sa date de composition généralement vers la fin des années 1860¹³³⁷. A Henri Cazalis, Mallarmé annonce en avril 1866 l'interruption momentanée de son travail sur *Hérodiade* :

« [...] j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, [...], et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. »¹³³⁸

Entré dans une profonde crise religieuse et existentielle, Mallarmé proclame pourtant dans la suite de sa lettre le triomphe de l'homme capable de créer Dieu. Sa création de rêve et pure fiction produira une jouissance d'autant plus intense qu'elle sera conçue en toute conscience de sa nature fictive :

« Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami, que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre : la *Gloire du Mensonge* ou le *Glorieux Mensonge*. »¹³³⁹

Le « Glorieux Mensonge » sera le « Cantique de Saint Jean ». Dès juillet 1866, Mallarmé signifie à son ami :

¹³³⁷ Cf. Henri MONDOR, « Notes et Variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1446.

¹³³⁸ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », *Correspondance I*, op. cit., p. 207.

« En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le néant, j'ai trouvé le Beau – et que tu ne peux imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un cher poème auquel je travaille et cet hiver (ou un autre) *Hérodiade*, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises; et dont j'ai enfin trouvé le fin mot, [...]. »¹³⁴⁰

A la profession de foi nihiliste du mois d'avril succède un nouvel enthousiasme créateur, lié au travail repris sur *L'Après-midi d'un Faune*, « cher poème ». La traversée du néant a amené la vision de la Beauté pure, irréelle, mais permettant la transcendance de la matière. Les images de cette lettre rappellent sans équivoque le « Cantique de Saint Jean » :

« Là-haut où la froideur
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers. »¹³⁴¹

Il paraît permis de déduire que le poème a été conçu à cette époque-là et qu'il en constitue le fin mot entrevu.

Une interprétation ne peut manquer de restituer le fond de pensée sur lequel il se construit, ainsi que l'exprime la correspondance. La forme ne répond guère à la composition du chant religieux traditionnel auquel prétend son titre. De courtes strophes en hexamètres, terminées par un vers de quatre syllabes, produisent rapidité et légèreté du rythme qui conviennent à l'extrême brièveté de l'action, le moment de la décapitation. Un parallèle est suggéré entre la trajectoire du soleil et le mouvement qu'effectue la tête tranchée. Charles Mauron note la coïncidence entre le solstice d'été et la fête de la Saint Jean¹³⁴². Imitant l'astre, la tête semble marquer un moment d'arrêt avant de rejoindre le sol. L'analyse du nom d'Hérodiade par Jean-Pierre Richard remarque dans la prononciation un mouvement d'ascension ou « jaillissement » et de descente¹³⁴³, qui renforce le lien entre la princesse et le saint et garantit l'unité de l'œuvre.

Assimilée au soleil, la tête du saint devient le symbole solaire par excellence et l'approche des « ténèbres »¹³⁴⁴ transforme l'action en combat du héros solaire contre le

¹³³⁹ *Ibid.* Mallarmé souligne.

¹³⁴⁰ MALLARME, « Lettre à Henri Cazalis », *Correspondance I*, *op. cit.*, p. 220-221. Mallarmé souligne.

¹³⁴¹ MALLARME, « Cantique de Saint Jean », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁴² Cf. Henri MONDOR, *Histoire d'un Faune*, *op. cit.*, p. 1446-1447.

¹³⁴³ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁴⁴ Lloyd James AUSTIN, « Mallarmé et le Mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association Internationale*

monstre chthonien. Mais la tête tranchée entame un chant. Dès lors, elle évoque la tête d'Orphée que la mort ne peut rendre muette, note Lloyd James Austin¹³⁴⁵.

Sylviane Huot décèle dans le regard du saint qui parvient à la vision du « Principe qui m'élut » le thème biblique de Moïse contemplant la face de Dieu sur le Mont Sinaï, réminiscence du poème de Vigny¹³⁴⁶. Louis Gaudran confirme une ressemblance avec cette figure :

« Comme Vigny le dit lui-même, Moïse représente ici un type d'homme de tous les siècles, 'et plus moderne qu'antique' : l'homme supérieur, 'las de son éternel voyage' et accablé de voir sa solitude se faire plus totale à mesure qu'il grandit. »¹³⁴⁷

Rien, hormis le mythe qu'implique le nom, ne rattache le Saint Jean de Mallarmé à une religion précise : sa divinité est l'Absolu. Il est solitaire comme Moïse, mais non un héros romantique. Le désespoir n'a pas de place dans l'œuvre mallarméenne, la mort est un triomphe de l'esprit sur le corps, une libération et l'accomplissement d'une vie.

Nombreux sont pourtant les points de rencontre entre les mythes bibliques de Moïse et de Saint Jean. Par son étymologie, le nom de Moïse est attaché à l'eau, il est « sauvé des eaux »¹³⁴⁸, alors que Saint Jean le Baptiste est celui qui sauve par l'eau du baptême. Tous deux sont des précurseurs : Moïse mène à la terre promise, Saint Jean à l'avènement du Christ. Tous deux regardent Dieu en face (l'épisode sur le Sinaï, la rencontre entre Saint Jean et Jésus), mais restent au seuil d'une ère nouvelle. Car Moïse ne peut que contempler la terre promise du mont Nébo et meurt à sa vue. De même, Saint Jean ne survit pas longtemps à sa rencontre avec le Christ. Mallarmé opère la fusion des deux mythes : la vision extra-lucide accordée au saint à l'instant même de sa mort contient à la fois la révélation d'un au-delà éternel de pureté et celle de la divinité.

Entre la composition de l'« Ouverture » et du « Cantique », une évolution tend à modifier la signification du mythe par le glissement de la figure d'Hérodiade vers celle du saint et par le choix d'images mythiques associées. L'« Ouverture » trace le chemin de la beauté à la mort par l'emploi d'images nocturnes et apocalyptiques. Le « Cantique » présente la mort comme le passage qui seul rend possible l'accès à l'éternelle beauté. La faux qui tranche la tête de Saint Jean est celle qui faucha Déborah dans « Ce que disaient les trois cigognes » et Harriet dans « La fosse est fermée ». Elle

des Etudes Françaises, n°22, Paris 1970, p. 176.

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ Sylviane HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op.cit., p. 146.

¹³⁴⁷ Louis GAUDRAN, « Moïse », *Dictionnaire des personnages*, Laffont, Paris 1960, p. 675.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 674.

est l'horloge dans « Ouverture ». La faux accompagne ici le mouvement de la tête qui suit l'évolution du soleil, participant avec eux du symbolisme solaire. Marilyn Gaddis Rose a fait remarquer l'équivoque du pronom, sujet de la cinquième strophe. « Elle » paraît signifier à la fois la tête de Saint Jean et la figure d'Hérodiade, qui suit celle-ci du regard pour accéder à la connaissance dernière avec le saint, baptisée par son sang¹³⁴⁹.

Hérodiade est le mythe du regard : regard du saint menaçant l'intégrité de la princesse, sa virginité, il rappelle les scènes mythiques de voyeurisme puni de mort. C'est aussi le regard de celui qui pénètre dans les régions interdites du ciel. C'est enfin le regard que l'on porte sur soi-même, preuve ontologique à la Descartes. La recherche de la connaissance et celle de la reconnaissance par autrui se croisent, se fondent en un regard unique. La quête mystique de deux recherches d'absolu aboutit dans l'ultime union.

a.1.4/Les Noces d'Hérodiade

Mallarmé interrompt la composition d'*Hérodiade* à ce stade, pour la reprendre vers la fin de sa vie, en 1896¹³⁵⁰. Il y travaille encore au moment de sa mort, laissant derrière lui des fragments que Gardner Davies a pu reconstituer en un ensemble. L'œuvre majeure de sa vie a ainsi été publiée, telle que Mallarmé l'avait laissée, sous le titre *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*¹³⁵¹. La pièce s'inscrit dans une tradition dramatique.

Le poète a conçu *Hérodiade* d'abord comme tragédie, puis poème ; il s'attache avec les *Noces* à un troisième genre poétique : le mystère médiéval, pièce religieuse, proche de la tragédie, relate le supplice d'un saint ou la Passion du Christ. *Hérodiade* qui tire son origine du mythe biblique, y a trouvé une expression tout à fait adéquate. Ce retour au passé du genre dramatique s'inscrit dans un attachement durable au « mystère », au sens le plus général et à une adhésion à la fonction rituelle du drame¹³⁵². Le mystère religieux est aussi celui de l'existence, de la vie et de la mort. La définition du mystère par H. Rey-Flaud y décèle une forme théâtrale qui se situe entre le mythe et

¹³⁴⁹ Marilyn Gaddis ROSE, "The Daughters of Herodias in *Hérodiade*, *Salomé*, and *A full Moon in March*", *Comparative Drama*, vol. I, printemps 1967, p. 175.

¹³⁵⁰ Cf. S. HUOT, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, op. cit., p. 193.

¹³⁵¹ MALLARME, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, publié avec une introduction de Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris 1959.

¹³⁵² Mallarmé s'en est exprimé dans divers articles traitant de la musique (« Rêverie d'un poète français »), du rituel catholique et du théâtre.

le rituel :

« La France du XVe siècle semble incapable de se dégager des cadres du passé ; c'est en regardant vers ses origines qu'elle cherche sa voie et son salut. A ce titre le mystère joue un rôle essentiel. Ce genre dramatique [...] fut [...] une forme d'art qui tend à n'être qu'une réplique de la vie ou plutôt une re-crédation de la vie et du monde plus conforme à son essence divine. Le théâtre vise alors à reporter les acteurs et les spectateurs à l'origine du monde et de la création, qui garantit la 'réalité' des valeurs sur lesquelles repose la société entière. [...] Ainsi, exactement à l'opposé du théâtre moderne dit de la 'distanciation' [...], le mystère est un théâtre de la communion et de l'aliénation', dans lequel le spectateur cesse d'être un assistant pour devenir un participant. »¹³⁵³

Mallarmé développe entre les deux périodes principales de la composition d'*Hérodiade*, la conception du Grand' Œuvre, et attribue à *Hérodiade* la place d'« Ouverture ». Le poète avait défini son Œuvre comme allant au-delà des acquis de l'Antiquité et du Moyen Âge, en réconciliant deux visions du monde jusque-là antagonistes. *Hérodiade. Mystère* n'est donc pas une imitation du genre historique, mais une adaptation mallarméenne, formée dans la logique de l'évolution littéraire.

Dans *Les Noces*, le mythe biblique connaît un double « déplacement », par intégration dans un système de pensée médiéval et dans la conception mallarméenne, réaction au mythe biblique et à ses adaptations fondées sur une vision de l'œuvre réunissant poétique, philosophie et idée religieuse. Gardner Davies a reconstitué le drame selon les indications données par Mallarmé dans la « Préface » et des notes en appendice. « Préface » énonce la volonté de distinguer *Hérodiade* « de la Salomé je dirai moderne ou exhumée avec son fait-divers archaïque – la danse, etc., l'isoler »¹³⁵⁴ pour concentrer le drame autour de la tête du saint. Le remplacement de l'« Ouverture » est prévu « par une autre dans le même sens »¹³⁵⁵, que Gardner Davies suppose être « Prélude ». Le poète indique le changement :

« quant au monologue – au pourquoi de la crise indiquée par le morceau – j'avoue que je m'étais arrêté dans ma jeunesse. Je le donne, ce motif tel qu'apparu depuis, m'efforçant de traiter dans le même esprit. »¹³⁵⁶

A.R. Chisholm résume la structure :

- « 1) A l'aube, la nourrice reçoit les présages d'une journée tragique, sans reconnaître leur véritable signification (*Ouverture ancienne* (et *Prélude*) ;
- 2) Son trouble augmente durant un dialogue avec Hérodiade ; elle présage une déviation de ce qu'elle considère un destin ordinaire – mariage – pour une jeune femme (*Scène*) ;
- 3) Hérodiade demande la tête du Baptiste sur un plat. [...] (*Scène intermédiaire* et

¹³⁵³ H. REY-FLAUD, « Mystères », *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., vol 11, p. 521.

¹³⁵⁴ MALLARME, « Préface », *Les Noces d'Hérodiade*, op. cit., p. 51.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁵⁶ *Ibid.*

Cantique) ;

4) Elle réalise alors (les autres fragments) qu'elle et le Saint sont mystérieusement liés l'un à l'autre ; l'union mystique avec lui est le seul 'mariage' qui ne portera pas atteinte à l'absolu de son être. »¹³⁵⁷

Le « Prélude » est centré sur le plat d'or qui évoque le disque solaire, plat destiné à contenir le repas nuptial et qui deviendra support de la tête du supplicié. Dans le coucher du soleil, la nourrice voit la mort du Saint et l'union manquée d'Hérodiade. La sibylle des tentures de l'« Ouverture » est remplacée par la vision de la Chimère sur la vaisselle d'or, l'un des symboles favoris de Mallarmé et union impossible, étudié par Madeleine M. Smith :

« les *chimères* des poésies et proses de Mallarmé ne peuvent être associées à un seul mot (*passions*) ou une seule idée (désirs refoulés dont les menaces mortelles font, par quelque mystérieux charme magique, émerger une beauté parlante). »¹³⁵⁸

« Elles représentent par exemple le Passé dans *Igitur*, [...] le pouvoir de la musique, [...], la nature inarticulée opposée à l'homme, le héros [...] ou rêve, illusions [...] et Hasard [...]. »¹³⁵⁹

Tuée par Bellérophon, héros solaire, la chimère des *Noces* impose la nature hétéroclite du monstre comme reflet de l'impossible union entre le Saint et Hérodiade, deux contraires qui s'attirent et se repoussent. L'éclat de la vaisselle « mal éteinte »¹³⁶⁰ suggère la passion inassouvie. La référence au mythe prévoit la mort de la chimère, mais également celle du héros mythique.

Dans « A quel psaume de nul antique antiphonaire », poème qui précède « Scène », la voix de Saint Jean surgit « comme un viril tonnerre du cachot fulguré »¹³⁶¹. Dotée des caractéristiques d'une manifestation divine, elle traverse la vitre

¹³⁵⁷ Alan Rowland CHISHOLM, *Mallarmé's 'Grand oeuvre'*, Manchester University Press, Manchester, 1962, p.69: L'auteur souligne.

1) The nurse foresees in the dawn the portents of a tragic day, without knowing what they really are (*Ouv. anc. and Prélude*) ;

2) Her uneasiness increases during her dialogue with Hérodiade ; she foresees a deviation from what she considers the normal destiny - marriage - of a young woman (*Scène*) ;

3) Hérodiade demands the head of the Baptist on a charger. [...] (*Scène intermédiaire et Cantique*) ;

4) She then realises (other fragments) that she and the Saint are mysteriously bound together; mystic union with him is they only 'marriage' that will not violate her absoluteness." (Nous traduisons.)

¹³⁵⁸ Madeleine M. SMITH, "Mallarmé and the *Chimères*" *Yale French Studies*, vol. 11, août 1952, p. 71-72 : "[...], the *chimères* of Mallarmé's poetry and prose cannot be equated simply with one word (*passions*) or one idea (subdued desires from whose death-throes arises, by some mysterious magic charm, a speaking beauty)." (Nous traduisons.) L'auteur souligne.

¹³⁵⁹ *Ibid.* : "In *Igitur*, for example, they seem to signify the Past, [...] the force of music [...] inarticulate nature opposed to man, the hero [...], dreams or [...] illusions [...] *Hasard* [...]." (Nous traduisons.) L'auteur souligne.

¹³⁶⁰ MALLARME, « Prélude », *Les Noces d'Hérodiade*, op. cit., p. 56.

¹³⁶¹ *Ibid.*

pour atteindre « le Fantôme accoudé [...] sous un voile debout »¹³⁶², Hérodiade. L'héroïne est irréalisée et coiffée du voile – d'Isis¹³⁶³, de Maya ou de la danseuse Salomé, recouvrant respectivement le savoir mystérieux, la vie, la virginité de la femme. La princesse, « insoumis[e] »¹³⁶⁴, refuse l'appel et le plat nuptial change de destination, affichant à présent « le sépulcral effroi de son contour livide »¹³⁶⁵.

On constate dans ces fragments une tendance à remplacer les images mythiques par des figures polysémiques – c'est le cas de la chimère –, ou par des objets concrets, riches en associations interchangeables qui connotent un contexte mythique. L'abstraction a fait son entrée dans la pièce, dotée d'une charge référentielle permettant de se passer des noms propres. Dans « Scène intermédiaire » et « Finale », seules ces images, par leurs pouvoirs allusifs, concentrent en elles toute la puissance du mythe : séculaire plumage, l'aile échevelée, le chef tranché sur un plat d'or, la nuit future violée, le baiser au supplicé qui concrétise l'hymen et arrache aux lèvres leur secret muet, la danse devant le mort, la face. L'attribut, insignifiant, se charge de toute l'ampleur référentielle de la matière mythique.

La danse, écartée des premières pièces et refusée encore comme « anecdotique » par la « Préface » de 1896, refait son apparition dans « Finale », et un mouvement esquissé par Hérodiade tenant le plat avec la tête du Saint avant de le lancer loin d'elle renvoie à Heine. La danse solitaire inspire les articles de Mallarmé sur le ballet :

« La danseuse *n'est pas une femme qui danse*, [...], mais une métaphore ».¹³⁶⁶

« Comme soufflant le lustre absent pour le ballet

Abstraite intrusion en ma vie, il fallait

La hantise quelconque d'une face

Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse. »¹³⁶⁷

Comme la lumière au spectacle, le regard de Saint Jean opère la métamorphose d'Hérodiade, qui accède enfin à la plénitude. Derrière la princesse, on devine la poésie éternelle et absolue. Pour qu'elle puisse éclater dans toute sa splendeur il faut l'intervention lucide du poète, puis sa disparition. Hérodiade termine sur le triomphe de

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ Nous pensons ici au poème de Schiller « L'image voilée de Saïs ». Le disciple ayant osé soulever le voile de la déesse a payé de sa vie l'acte sacrilège.

¹³⁶⁴) MALLARME, « A quel psaume de nul antique antiphonaire », *Les Noces d'Hérodiade*, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁶⁶ MALLARME, « Ballets », *Crayonné au Théâtre, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 304. Mallarmé souligne.

¹³⁶⁷ MALLARME, « Finale I », *Les Noces d'Hérodiade, Œuvres complètes*, I, Pléiade, Gallimard, Paris 1998, p. 151.

la poésie, de la femme, de la vie sur la mort et le néant.

Des adjectifs « vacant, nul, vain, aboli, évanoui, absent », des noms communs comme « abandon, vacuité, néant », des verbes comme « absorber, ignorer », d'incessantes négations, expriment l'absence. Mallarmé réduit toute action, toute pensée, toute image à l'irréalité qui contamine le mythe et la figure d'Hérodiade jusqu'à resurgir dans un dernier éclat. Le poète compose l'apologie de la fiction et du rêve en tant qu'essence de la vie.

Dans cette phase finale, le récit biblique a subi sa troisième adaptation. Chacune a influé sur le mythe : schéma actantiel réduit par rapport au mythe initial, amputé des personnages qui forment le couple royal, Hérodiad-Hérode, mais enrichi par un personnage totalement absent de l'histoire biblique, la nourrice-confidente. On peut penser au modèle de la nourrice de *Phèdre* d'Euripide ou encore de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. La pièce se concentre sur les deux protagonistes, la nourrice prenant la place du narrateur. L'absence du roi et de sa concubine élimine le motif de l'adultère, de la concupiscence d'un souverain faible, de la vengeance d'Hérodiad, la mère, dont Salomé n'est que l'inconscient outil.

Le récit biblique, discret sur la fille d'Hérodiad, sera étoffé par Mallarmé. En revanche, le poète ne fait qu'une brève allusion au chemin parcouru par le prophète avant le drame. Il le tronque ainsi de son historicité pour faire valoir ses derniers instants de vie, résumés par le supplice. Le motif de la danse, dernier élément du mythe initial, est déplacé et change totalement de signification. Au lieu de le précéder, elle succède ici au supplice, évolue devant le regard éteint du saint mort et concerne l'héroïne seule.

De la scène dialoguée, via le monologue du poème de l'« Ouverture », à la composition du mystère, un mouvement se fait vers une abstraction de plus en plus accentuée de la référence à l'extérieur, au profit de l'introspection. Dans « Scène » déjà, Hérodiade semble moins parler à la nourrice qu'à un double d'elle-même, lui envoyant de courtes interventions destinées à entretenir un affrontement intérieur. Dans le monologue de l'« Ouverture », la scène est méditation autour de l'avenir de la princesse. Le « Cantique » ne relate plus qu'un processus intérieur déclenché par une action brève. *Les Noces* constitue un agencement des pièces en un ensemble, où la réalité extérieure est atténuée jusqu'à l'évanouissement des objets concrets et l'abolition du temps. Le drame dessine ce mouvement intérieur, ne conservant plus qu'un lien fragile avec le

mythe biblique. Le mythe est prétexte et figuration nécessaire à l'imagination.

Les images de l'*Hérodiane* représentent les éléments d'un intertexte qui pénètre maint autre poème. Un des plus étonnants exemples est « Sainte », composé en 1865. Le poème s'ouvre sur une évocation de Sainte Cécile qui rappelle la sortie de la sibylle du décor de la tapisserie. Car les deux figures ont un point commun : toutes deux meurent décapitées.

b) Ce héros qui ne dit pas son nom : *Igitur*, *Anatole*, *Le Livre*, *Un Coup de dés*

b.1/*Igitur*

Dans *Les Dieux antiques*, Mallarmé définit le conte comme une forme mythique, une œuvre s'adressant à l'intimité d'un cercle restreint de personnes liées généralement par l'affection familiale. Le choix du conte pour le sujet d'*Igitur* exprime donc la note personnelle de l'œuvre. Mallarmé tente de se libérer lui-même d'une emprise qui l'empêche de vivre et d'écrire.

Sur la signification du nom du héros principal, qui à l'inverse d'*Hérodiane* et du *Faune* n'est pas une figure du mythe traditionnel, plusieurs théories ont été élaborées. Roland de Renéville¹³⁶⁸ y voit un rapport avec la *Bible*. « Igitur » est, en effet, le premier mot du texte latin de la *Genèse*, chapitre II : « Igitur perfecti sunt coeli et terra et omnis ornatus eorum ». Quant au domaine d'« Elbehnon », ce mot désignerait en hébreu « les fils des Elohim, puissances créatrices émanées de Jéhovah »¹³⁶⁹. Le héros mallarméen représenterait ainsi la perfection de la création divine et son domaine, la force créatrice elle-même. Alors, le ciel et la terre étant accomplis, Igitur plongera dans le monde souterrain.

Charles Chassé développe la thèse biblique en référence aux textes de la Cabale¹³⁷⁰. Les Elohim y sont des anges de la période pré-adamique, « qui suivant un obscur passage de la *Genèse*, se seraient unis aux filles des hommes »¹³⁷¹. Or, la phrase de la version latine que cite R. de Renéville ouvre un passage relatant précisément cette

¹³⁶⁸ Roland de RENEVILLE, *L'Expérience poétique*, cité par Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY, « Notes et Variantes », MALLARME, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 1580.

¹³⁶⁹ *Ibid.*

¹³⁷⁰ Charles CHASSE, *Les Clefs de Mallarmé*, Aubier, Paris 1954, p. 25-29.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

union entre anges et filles humaines¹³⁷². Igitur en serait donc le descendant. En outre, dans les légendes arabes, ce nom désignerait des familles de génies, Béni-Elohim, transposé chez Mallarmé en Elbehnon. Bien que Charles Chassé émette des doutes sérieux sur cette dernière spéculation, elle a l'intérêt de proposer un rapprochement étymologique, tel que Mallarmé l'affectionnait dans ses études comparatistes.

Jean-Pierre Richard avance une explication différente laquelle – il le souligne – ne vise pas à invalider les autres possibilités. Elbehnon renverrait à « El Desdichado », signifiant – décomposé en El be none – « ne soit personne », en écho à « Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé »¹³⁷³. Cette supposition verrait le héros mallarméen partager le destin de Gérard de Nerval, évoqué dans « Le Guignon », pour lui apporter sa réponse. Car la peur de la folie hante réellement Mallarmé à cette époque, d'autant plus que la mort encore récente de Baudelaire avait laissé sur lui une marque durable. Selon René Taupin, le vers : « Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie »¹³⁷⁴ désigne une autre analogie entre le poème de Nerval et le conte. Mais ce vers lie aussi Hérodiade, comme une sœur, à Igitur.

Les deux dernières hypothèses renvoient à une figure mythique qui bénéficie d'une actualité nouvelle en cette deuxième moitié du XIX^e siècle et à laquelle Mallarmé attache une importance grandissante depuis 1862 : Hamlet. En 1888, il avancera ce nom en réponse à un questionnaire qui l'interroge sur ses « héros favoris dans les romans ou dans la fable »¹³⁷⁵. Hamlet est bien le héros d'un royaume en décadence, et également celui qui cherche une réponse à la question existentielle. Elbehnon, le nom du domaine, fournit une réponse toute prête à l'interrogation shakespearienne et formule une suggestion que le héros n'a plus qu'à saisir.

Au-delà de ces images venues du fond des âges ou plus récentes, Mallarmé, disciple de Descartes, a sûrement considéré « Igitur » dans son sens le plus élémentaire – « donc » –, fin d'un raisonnement déductif aboutissant à une conclusion nécessaire. « Igitur » est généalogiquement parlant la fin d'une lignée, psychiquement la fin des déductions du poète et biologiquement la fin d'une expérience de vie. L'influence de la pensée hégélienne trouve ici son application : un système de thèses et antithèses dépassé

¹³⁷² *Ibid.*, p. 27.

¹³⁷³ Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, op. cit., pp. 184 et 231.

¹³⁷⁴ René TAUPIN, « The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation », *Modern Language Quarterly*, n°14, Seattle 1954, p. 139.

N'en découvre-t-on pas également l'écho dans « L'Ouverture ancienne » d'*Hérodiade* ?

¹³⁷⁵ MALLARME, « Réponse à un questionnaire », *Documents Stéphane Mallarmé I*, op.cit., p.112.

par une synthèse finale qui elle – et là le pessimisme philosophique et existentiel entre en jeu – représente la fin : le suicide du héros. L'escalier exprime en image les étapes de la déduction. Jean-Pierre Richard découvre en *Igitur* « la régression dialectique » et conclut : « Hegel fournit en somme à Mallarmé un parfait instrument de recherche abyssale »¹³⁷⁶. Il s'agit donc d'un retournement du processus philosophique¹³⁷⁷, et de l'application de cet outil d'investigation à un système de pensée mythique. Paul Claudel a attiré l'attention sur le rapport entre *Igitur*, Hamlet et Mallarmé : « Il est remarquable que la carrière de ce prince de la moderne Elsenieur ne se soit achevée que quand il eut repris et développé le geste suprême d'*Igitur*, ce coup de dés jeté dans la nuit [...] »¹³⁷⁸. Comme Hamlet est hanté par l'exigence du père, *Igitur* voit peser sur lui les yeux de ses ancêtres qui l'ont précédé sans succès dans une tentative insensée : abolir le hasard. Dernier descendant d'une race éteinte, il vit dans une tour vide, depuis longtemps à l'abandon – une tour qui évoque celle d'Hérodiade et, au-delà, la tour frappée de malheur de la ballade « Le lierre maudit ».

Igitur est un conte mis en scène. Mallarmé n'a pas renoncé à la tentation du théâtre, mais il projette une dramaturgie intérieure : « L'intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même »¹³⁷⁹. L'abolition du hasard demande l'abolition du temps – minuit. « Pour le Hamlet de Shakespeare, 'The time is out of joint' », reprend René Taupin¹³⁸⁰. *Igitur* réagit à une prédiction (comme Hérodiade), et la refuse : « Vous avez tort »¹³⁸¹. Incarnation de la négation, c'est aussi une curieuse application de la formule cartésienne : « Je pense donc je suis », la preuve ontologique repensée en « je meurs donc je vis », « je ne suis plus donc je suis »¹³⁸².

La situation d'*Igitur*, si elle rappelle celle de Hamlet, « le seigneur latent qui ne peut devenir »¹³⁸³, et plus particulièrement le célèbre « To be or not to be » (acte III, scène 1) et la scène du cimetière (acte V, scène 1), renvoie également à la descente chez les Mères qu'entreprend Faust, savant alchimiste qui pousse toujours plus loin ses investigations. *Igitur* est le descendant d'une famille de mathématiciens, de logiciens, et a pris sur lui la charge de mener à terme des travaux couronnés jusque là seulement par

¹³⁷⁶ Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p.193.

¹³⁷⁷ *Idem.*

¹³⁷⁸ P. CLAUDEL, « La Catastrophe d'*Igitur* », cité par H. MONDOR et G.J. AUBRY, in : MALLARME, *Oeuvres complètes*, *op.cit.*, p.1580-1581.

¹³⁷⁹ MALLARME, *Igitur*, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 433.

¹³⁸⁰ R TAUPIN., *op. cit.*, p. 444. René Taupin cite *Hamlet* (acte I, scène 5).

¹³⁸¹ MALLARME, *Igitur*, *op. cit.*, p. 435.

¹³⁸² Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 185.

l'échec. Faust s'associe à l'esprit négateur, celui qu'Igitur incarne en sa personne.

Les deux figures se superposent dans la personnalité d'Igitur. On est amené à considérer le destin tragique d'Hamlet par rapport à la transcendance finale à laquelle Faust, destiné au Diable, sera élevé de façon tout à fait imprévue. Quelle est entre ces deux extrêmes la destinée d'Igitur ? Que trouve-t-il en descendant les escaliers dans la chambre de sépulture de ses ancêtres à l'approche de minuit ? Il effectue la même recherche qu'Hérodiade regardant les bribes de ses souvenirs dans l'eau. Accompagné par les portraits des ancêtres, « une vision de la chute interrompue de panneaux, comme si c'était soi-même »¹³⁸⁴, qui finissent par se confondre dans l'obscurité, mais laissent planer une impression de vie fuyante, « battement d'ailes absurdes »¹³⁸⁵, Igitur entreprend le chemin inverse d'Icare. On notera l'assonance entre les deux noms. Se transformant en ombre, le héros se replie sur lui-même, découvrant une foule de questions sans réponse. Surgit alors devant lui un spectre, sorte de double (« frôlement incertain de sa dualité »¹³⁸⁶), qui suggère d'abord l'apparence de la chauve-souris pour se préciser en :

« le buste de velours d'une race supérieure que la lumière froisse, et qui respire dans un air étouffant, d'un personnage dont la pensée n'a pas conscience de lui-même, de ma dernière figure, séparée de son personnage par une fraise arachnéenne. »¹³⁸⁷

Le costume de ce personnage est celui que porte au XIX^e siècle l'acteur qui joue le rôle d'Hamlet : c'est ainsi qu'il est représenté sur les tableaux de Delacroix, vêtement de deuil, couverture de nuit¹³⁸⁸. Il porte un col à la mode Renaissance, prétexte à fournir une allusion à la décapitation¹³⁸⁹, au tissage de l'araignée et par delà au mythe d'Arachné¹³⁹⁰ qui osa affronter la déesse Athéna, déesse cérébrale. Elle fut métamorphosée en araignée et condamnée à rester attachée éternellement au bout d'un fil, pour avoir tenté de se pendre. Le fil arachnéen, mais qui peut être aussi celui d'Ariane, apparaît déjà dans l'évocation de la lignée des ancêtres : chacun ayant recueilli pour lui sa science acquise et « que nul soupçon n'en remontât le fil arachnéen – pour

¹³⁸³ MALLARME, « Hamlet », *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 300.

¹³⁸⁴ MALLARME, *Igitur ou La Folie d'Elbehnou*, op. cit., p. 437.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 439.

¹³⁸⁷ *Ibid.*

¹³⁸⁸ Cf. Charles CHASSE, « Le thème de Hamlet chez Mallarmé », *Revue des Sciences Humaines*, n° 77-80, 1955, p. 158-159. Voir aussi : *Hamlet, L'Avant Scène. Théâtre*, n°947, Paris avril 1994.

¹³⁸⁹ Signalé par Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 227.

¹³⁹⁰ Sur Arachné voir Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève 2006.

que l'ombre dernière se mirât en son propre soi »¹³⁹¹.

La séparation d'Igitur de ce double de lui-même – son corps, son passé, sa conscience dualiste – correspond à la fonction qu'occupe le détachement de la tête de Saint Jean de son corps. Elle délivre le héros du dernier obstacle l'empêchant d'atteindre l'accomplissement de soi, du rôle qu'on lui a assigné et qu'il a accepté comme le devoir d'un héritage. Se recueillant devant sa glace comme pour y saisir des détails sur lui-même, Igitur entame pour ses ancêtres le résumé de sa vie. Dans le miroir, Igitur assiste à la métamorphose de son image. L'objet se révèle dans une double fonction : réflecteur, mais après avoir absorbé le reflet qu'il est censé restituer. Pour Igitur, la menace de l'absorption par le miroir se précise, le manque de lumière empêchant la restitution de l'image. Igitur s'étant détaché de son double perd l'image de lui-même, il se perd dans la nuit.

Le mythe du miroir entraîne l'apparition de la chimère : image déformée du mobilier d'abord, mais, en référence au mythe, image d'une absurdité et d'une impossible existence. Les chimères apparaissent dans les torsions de l'agonie. Comme Bellérophon, victorieux de la Chimère qu'il avait poursuivie dans son antre, Igitur s'arrache à la glace, inversant ainsi le mythe de Narcisse. Il s'attaque aux chimères du mobilier ancien, leur arrache les traces du passé, accédant à la connaissance du mystère des ancêtres. Désormais il est prêt pour l'acte final.

La disparition des chimères a provoqué l'apparition de la licorne, dans une phrase énigmatique située en épigraphe, qui ressemble aux paroles d'un oracle : « Le Cornet est la Corne de licorne – d'unicorne. »¹³⁹² Cet animal merveilleux, symbole de pureté, de fécondité et de la puissance de l'esprit, efface l'image de l'Antiquité au profit de celle d'un Moyen Âge chrétien. Il peut, ainsi, être considéré comme représentant le progrès de la conscience du héros. Une tapisserie célèbre du musée de Cluny, *La Dame à la Licorne*, apporte un éclairage à la signification : on y découvre une jeune femme, « sur le point d'être absorbée par la tente, symbole de la présence divine et de la Vacuité »¹³⁹³. L'allusion à l'animal légendaire comporte ainsi une analogie avec la situation d'Igitur¹³⁹⁴. La licorne a sa place dans le Grand Œuvre alchimiste ; elle y

¹³⁹¹ MALLARME, *Igitur*, op. cit., p. 437.

¹³⁹² MALLARME, *Igitur*, op. cit., p. 441.

¹³⁹³ Yvonne CAROUTCH, « Licorne », *Dictionnaire des Symboles*, op. cit., p. 569.

¹³⁹⁴ A.R. CHISHOLM, *Mallarmé's 'Grand Œuvre'*, op. cit., p. 89, attire l'attention sur l'unique corne qui suggérerait une absence, celle d'une deuxième corne qui, en anglais, est l'indispensable complément pour sortir d'un dilemme philosophique.

représente le mercure, élément de liaison.

La phrase, « Le Cornet est la Corne de licorne – d'unicorne », établit un rapport entre le cornet qui lance les dés et la corne de l'animal, symbole de puissance spirituelle. Le cornet contient ces dés qui doivent servir à lancer un défi et à vaincre une divinité maléfique : le Hasard, affirmation de l'impuissance humaine et germe essentiel de l'idée de Dieu. Le jeu de dés est l'expression même du jeu de hasard, mais d'un hasard calculé. La main qui jette les dés pense avoir une emprise sur ce hasard en évaluant en pourcentage les chances de réussite. L'acte de lancer les dés est également la seule façon d'accéder à cette éventuelle réussite. Néanmoins, la chance est aussi une forme de hasard. Reste que le coup de dés donne la possibilité d'approcher un absolu dans l'idée de cet acte, car l'auteur est seul capable de prendre la décision. Son double inversé, le suicide, comporte l'unique possibilité de choix dans la vie de l'homme, dominée sur tous les autres plans par la contiguïté.

Richard Anderson¹³⁹⁵ a découvert l'émergence d'un mythe hindou dans ce coup de dés. Kali est le nom d'une lancée de dés et du génie des joueurs de dés, confondue par le poète avec son infernal époux, Siva, dieu de la destruction. Le coup de dés mallarméen pourrait encore contenir une allusion au mythe de Brahma des *Purana*, décrivant le dieu émergeant sur un lotus de « l'océan des causes premières » aux prises avec un destin à l'accomplissement duquel il ne peut se soustraire¹³⁹⁶. Nous avons vu que Mallarmé s'est effectivement initié à la pensée hindoue durant les années 1860 (après avoir passé une semaine avec Lefébure, il est qualifié de « bouddhiste » par son ami Cazalis¹³⁹⁷). Le « fil arachnéen » du conte peut donc être assimilé également au fil de Maya, fil de la création et de la vie.

Après avoir accompli sa tâche, Igitur s'est couché sur le tombeau. Son geste suicidaire a aboli le néant qu'il a ingéré sous la forme du poison. Ce sacrifice donne lieu à une forme de transcendance : « Le Néant parti, reste le château de la pureté. »¹³⁹⁸ Par la mort du héros, Elbehnon acquiert une splendeur nouvelle (les parallèles avec Saint Jean sont évidents). Igitur s'est rangé du côté de Faust et de cette expression, si souvent reprise par Flaubert, puis dans le *Hamlet* de Laforgue : « par delà les tombes en

¹³⁹⁵ Richard ANDERSON, « Hindu myths in Mallarmé : Un Coup de dés », *Comparative Literature*, vol.19, Oregon 1967, p. 28-35.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

¹³⁹⁷ « Lettre de Cazalis à Mallarmé », 12 mai 1866, *Documents Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 311.

¹³⁹⁸ MALLARME, *Igitur, op. cit.*, p. 443.

avant »¹³⁹⁹.

A ces figures et images de la mythologie antique et médiévale s'associent ce que l'on peut désigner comme les images constitutives de la mythologie mallarméenne : constellation, miroir, escalier, tombeau, porte, meubles, livre. Ces accessoires, proches des images archétypales, ont toute l'apparence du monde concret. Ils acquièrent une valeur mythique par symbolisation et par contamination. Ainsi, les meubles renvoient aux craintes nocturnes qu'inspire la déformation des contours dans l'obscurité, avant d'être assimilés à des chimères. Le livre, ouvrage scientifique, devient grimoire renfermant les secrets de l'alchimie, puis de l'existence humaine. Il est l'apanage de l'alchimiste Faust et le recueil des connaissances de la lignée généalogique des ancêtres mathématiciens d'Igitur. Livre de magie, ouvrage hermétique, il préside aux études d'Igitur enfant et l'accompagne le long de sa formation jusqu'au moment de l'acte final.

Au moment fatidique de minuit, le héros le trouve ouvert sur une page blanche, invitant à l'inscription de la conclusion finale qui terminera le cycle. Placée à proximité, la bougie offre la lumière indispensable à la lecture et à l'écriture. Elle accompagne la vie du héros, comme dans le mythe antique, et s'éteindra avec lui dans un dernier souffle. Associée au livre des connaissances et à la bougie, lumière de vie, la fiole contient le poison, l'outil du suicide. Son unique composante est la décomposition du « Rêve » qui « a agonisé en cette fiole de verre, pureté qui renferme la substance du Néant »¹⁴⁰⁰. La cause de cette mort réside dans le pouvoir de la lumière « chimérique » :

« Depuis longtemps morte, une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve, et se reconnaît à l'immémorial geste vacant avec lequel elle s'invite, pour terminer l'antagonisme de ce songe polaire, à se rendre, avec et la clarté chimérique et le texte refermé, au Chaos de l'ombre avorté et de la parole qui absolut minuit. »¹⁴⁰¹

Près de la table qui supporte les ustensiles essentiels, l'action se joue en une succession de gestes dont l'interdépendance a été clairement exposée : Igitur ferme le livre sur la page vide, souffle la bougie, lance les dés sur le chiffre 12 et boit le contenu de la fiole.

Malgré un effort d'abstraction, l'image est omniprésente dans le conte. Elle apporte la visualisation d'un processus de syncrétisme important. Si, pour Mallarmé, elle fournit la synthèse de sa réflexion philosophique, religieuse et existentielle, elle offre au lecteur des signes – ce que Mallarmé appellerait « la clef de ses pierreries » – à

¹³⁹⁹ René TAUPIN, "The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation", *op. cit.*, p. 439.

¹⁴⁰⁰ MALLARME, *Igitur, Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 439.

partir desquels il parviendra à reconstituer le cheminement d'une pensée. L'allusion mythique rassemblée autour d'un personnage, qui est ici moins une figure mythique qu'un archétype de la conscience humaine, fait de ce personnage un réceptacle d'images et de traditions mythiques, chacune élucidant un aspect de l'œuvre. La succession d'images appelées selon un ordre préconçu, s'évanouissant devant l'image suivante, laisse subsister à la fin le portrait d'un seul personnage, qui porte les traits de Hamlet, seul tracé physiognomique du conte.

Si Igitur, comme le suggère Mallarmé lui-même, est un double du poète, si Hamlet est le visage de ce double (ou masque derrière lequel se cache le poète), si Igitur a dû se débarrasser de ce double pour s'accomplir, Mallarmé devra se débarrasser d'une part de lui-même pour s'accomplir dans son œuvre. Notons la différence entre « rêve » des ancêtres et le « Rêve » absolu. Après la logique de mort d'*Hérodiade* et celle du rêve du *Faune*, Mallarmé peut s'engager dorénavant dans une voie nouvelle, celle qui l'amène vers la jouissance de la vie dans toute sa beauté matérielle et naturelle. Le conte a été pour lui le passage initiatique à travers les ténèbres du tombeau, l'initié se réveille au seuil d'une existence différente, la thérapie psychanalytique se termine dans la libération (« de minuit ») et l'affirmation de soi.

b.2/Le Tombeau d'Anatole

La mort de son fils Anatole impose à Mallarmé le sujet d'une œuvre, restée à l'état de fragments¹⁴⁰². Selon le contenu de ces feuillets, que Mallarmé n'avait pas destinés à la publication, il aurait pu s'agir d'une œuvre dramatique soutenue par des protagonistes anonymes – père-mère-enfant mourant – et l'intervention de figures secondaires, la Mort et la fiancée future. L'architecture d'une pièce ayant pris pour Mallarmé l'importance que l'on sait, l'œuvre aurait été construite autour du cri déchirant de la créature touchée et du regard muet. Son action se déroule dans un espace restreint, la chambre, et suit la progression de la maladie par des face-à-face et des monologues intérieurs. L'attention se porte sur l'évolution de la conscience des protagonistes devant une fin inéluctable, ce qui rapproche le drame de la tragédie antique.

Quelle est la place de l'image mythique dans un cadre aussi épuré et abstrait ? Elle surgit dans la confrontation avec la Mort personnifiée, dans le renvoi à la « terre

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 436.

¹⁴⁰² MALLARME, *Pour un tombeau d'Anatole*, Seuil, Paris 1961.

mère à tous »¹⁴⁰³ dans le combat du père et, surtout, dans le personnage du petit malade, « fantôme », que la mort prépare à sa métamorphose et à l'apothéose : « le jeune dieu, héros, sacré par mort »¹⁴⁰⁴. La pièce est soutenue par des gestes rares et simples qui prennent valeur rituelle : l'agenouillement, provoqué par l'affaissement de genoux vides, se transforme en geste de soumission devant le jeune dieu, les mains jointes par l'absence d'un corps à enlacer soutiennent la parole. De même, des objets ordinaires changent de signification : le lit du malade devient lit funèbre qui préside à la résurrection. Le projet mallarméen tend ainsi vers le mystère médiéval.

Le drame retrace la tentative victorieuse du père pour tromper la mort. Mallarmé reprend un motif courant dans la mythologie, lui donnant une expression nouvelle en élevant comme arme non une ruse, mais une imperturbable logique. L'inconscience de l'approche de la mort par la victime rend cette mort irréelle. Le père entreprend une opération de transfert de l'essence spirituelle de son fils sur sa propre personne. Ici entre en jeu le motif du sacrifice de la tradition biblique. Dissimulant la vérité à son fils, le père le sacrifie, mais inversement, par ce sacrifice, il prend sur lui la douloureuse conscience et donne sa vie pour assurer l'éternité à l'enfant.

L'utilisation de motifs mythiques dépouillés de leur contexte et des visages des héros qui les illustrent habituellement ne laisse subsister que leurs ombres évanescentes. L'effacement n'est toutefois pas complet, et permet de manière imperceptible un rattachement de l'expérience existentielle vécue par Mallarmé à l'univers du mythe. Ainsi éclairée, l'expérience transforme le mythe jusqu'à l'usurper dans une image différente. Car le procédé mallarméen inverse ici celui d'Igitur, double sans visage du poète français, auquel Hamlet prête sa figure. Anatole est un être vivant, avec un visage particulier, que le poète investit d'une réalité mythique à travers des caractéristiques empruntées au monde mythique. Le fond mythique de la résurrection – l'apothéose du héros solaire grec, et surtout la passion et l'élévation du Christ – traduit un attachement à la croyance religieuse et à la nécessité d'un au-delà qui n'a jamais quitté Mallarmé. Jean-Pierre Richard parle d'une transmutation de la foi catholique en un « humanisme transcendantal »¹⁴⁰⁵. Mallarmé, en effet, ne fait pas appel – bien que la pièce formule cette tentation instinctive de l'être humain¹⁴⁰⁶ – à un dieu omnipotent, mais à la seule

¹⁴⁰³ *Pour un tombeau d'Anatole*, op. cit., p. 47.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁰⁵ Jean-Pierre RICHARD, « Introduction », *Pour un Tombeau d'Anatole*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁰⁶ MALLARME, in : Jean-Pierre RICHARD, *ibid.*, Feuillet, p. 178.

force spirituelle de l'homme. C'est elle qui permet la résurrection.

Le drame mallarméen est une pièce muette, tout se joue dans le regard et dans le silence. Seule expression qui déchire ce silence, le cri profond de la créature touchée. Il n'y a pas de mots pour traduire ce moment qui annule toute perception de réalité, toute pensée, dans une douleur mortelle. C'est ce mystère de la mort que le poète veut percer, mais il doit se rendre à l'évidence que la mort ne se révèle qu'à celui qui la subit en toute lucidité, et seulement dans ses derniers instants. Nul mortel n'aura jamais une image de cette mort. Seule l'ombre peut en être perçue. Mais toute ombre est l'inverse de la lumière projetée sur l'être et les objets. Nous sommes les spectateurs des reflets dans la caverne de Platon. Sans renoncer à sa tentative, Mallarmé laisse supposer une existence différente de celle qui est apparente, une face lumineuse de la mort¹⁴⁰⁷.

Le Tombeau d'Anatole est resté à l'état de feuilles éparses. Sans doute le poète se heurtait-il à l'impossibilité d'organiser en une union harmonieuse les expressions antagonistes que lui inspirait le vécu. Sans doute ne pouvait-il pas se fixer sur une image, hésitation fondée dans l'incertitude de l'attitude à adopter, refus de s'attacher à une croyance à l'exclusion de toute autre et, surtout, refus de la mort du proche, à laquelle sa pièce aurait donné une apparence – même fictive. La fiction traduit pour Mallarmé la réalité cachée.

b.3/Le Livre

Vers 1887-1888, Mallarmé travaille à une œuvre dont les fragments rédigés – d'après les conclusions de Jacques Scherer – ressemblent fort au *Livre* par excellence que projetait le poète. Le *Livre*, à l'égal du mythe, n'a pas d'auteur identifiable. Mallarmé ne se désigne que comme « opérateur »¹⁴⁰⁸ de la composition. Le projet est placé sous le régime de la dualité, figurée par le dieu Janus au double visage, synthèse concrète de l'antagonisme, et preuve de la possibilité de son dépassement. La figure mythique est invoquée pour illustrer une démarche dialectique, celle de l'auteur dans la composition du livre, celle de la pensée en général, mais elle va au-delà dans l'ambition même de l'œuvre mallarméenne, « comme la synthèse de l'homme à condenser en un poème unique, sorte de symbole où viendrait à cette source de vérité, s'abreuver toute

¹⁴⁰⁷ Cf. Jean-Pierre RICHARD, « Introduction », *Pour un Tombeau d'Anatole*, op. cit., p. 66-67.

¹⁴⁰⁸ Jacques SCHERER, *Le 'Livre' de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1977, p. XVII.

l'humanité »¹⁴⁰⁹.

Selon Jacques Scherer, ce projet est celui du *Livre*, système de mythes mallarméens et aboutissement naturel de l'évolution de sa poétique fondée sur l'image :

« Si les images n'ont pour lui de valeur que par les systèmes qu'elles peuvent engendrer, il est normalement conduit à créer des mythes. Dans ses œuvres publiées, il se contentait de mythes traditionnels, suffisamment attestés pour être prestigieux, suffisamment vague pour se prêter à l'élaboration poétique. *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un Faune* sont ces mythes : récits très pauvres si l'on se borne à les résumer, et dont la richesse se définit par les multiples allusions dont ils sont le prétexte. Pour le Livre, Mallarmé va tenter de créer, dans le même esprit, des mythes modernes. »¹⁴¹⁰

Avec des images puisées dans son époque (usine, école, prison¹⁴¹¹), le poète cherche l'expression moderne des contenus anciens. Il n'y a donc pas rupture avec le mythe, mais une recherche d'images adéquates à l'époque contemporaine. J. Scherer a classé les feuillets laissés par Mallarmé selon leur contenu, en quatre groupes qui ébauchent chacun un mythe différent, mais correspondent à une même structure dualiste : la confrontation de deux personnages. Les sujets élaborés sont les suivants :

- - invitation à un repas
- - le pouvoir de l'appel
- - visions fantasmagoriques autour d'un couple de danseuses
- - la mort de faim.

En filigrane des scènes ébauchées, apparaissent des mythes anciens. Le supplice de Tantale semble planer en fond de toile dans la première scène, qui évoque une invitation à participer à une fête et l'interdiction de toucher au repas. Mais l'invité, tenaillé par la faim, songe à avaler son hôtesse – retournement du mythe, par la révolte du héros. Le pouvoir de l'appel évoque l'effet magique du nom prononcé, qui invoque la personne et produit chez l'auditeur le désir de son apparition. Il crée un cercle magique.

Pour la troisième scène et son foisonnement d'images, Jacques Scherer attire l'attention sur la parenté entre la situation du narrateur devant les deux danseuses et celle du Faune dans *L'Après-midi d'un Faune* par rapport aux nymphes¹⁴¹². Le spectacle donné devant un narrateur par deux danseuses entrelacées déclenche toute une série d'apparitions fantastiques. La vision d'un palais qui est une ville dénuée de toute vie, et devant laquelle se dresse une double fontaine, nous rappelle la tour d'Hérodiade avec

¹⁴⁰⁹ Valère GILLE, in : J. SCHERER, *ibid.*, p. VI.

¹⁴¹⁰ J. SCHERER, *Le 'Livre' de Mallarmé, op. cit.*, p. 129.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 132.

son parc et l'étang abandonné par le cygne. La fontaine délaissée évoque le miroir vide. Parmi les animaux sauvages qui seuls animent le paysage, le serpent entoure la fontaine à la manière de l'*ouroboros* qui est une forme du cercle et symbole du cycle de l'existence. Jacques Scherer hésite à attribuer les évocations d'animaux sauvages à une réminiscence de la *Bible* ou à l'imagination de la jungle des *Contes indiens*¹⁴¹³. Il faut noter que John Payne, ami anglais du poète, travaillait à cette époque à une traduction des *Mille et Une Nuits* dont Mallarmé possédait une première version en 1884.

Une évocation composite se dessine. La scène animalière se termine après des « visions assez infernales »¹⁴¹⁴ sur l'image d'une chevauchée des deux femmes sur des bêtes, rappelant l'*Apocalypse*. La description mallarméenne détourne la vision de Saint Jean par le dédoublement et influe sur la signification. Les deux danseuses mallarméennes sont deux formes complémentaires d'une existence idéale, images inversées de la femme qui chevauche la Bête dans l'*Apocalypse*, la Grande Prostituée condamnée à la perdition. L'intervention de l'image mythique opère dans l'esprit du lecteur seul, qui est amené à établir une comparaison.

La quatrième scène évoque la thématique d'*Igitur* et du futur *Coup de dés*¹⁴¹⁵. Elaboration de la mort de faim qui menaçait le héros de la première pièce, elle clôt *Le Livre*, lui donnant une forme cyclique. De même, le geste du vieillard qui se couche vivant au tombeau pour acquérir le « droit à recommencer »¹⁴¹⁶ contient à la fois une épreuve initiatique, le mythe de l'éternel retour et l'espoir de délivrance d'un sommeil centenaire infligé par une puissance magique. L'enfant, double du vieillard, va opérer cette résurrection sur laquelle se termine l'œuvre mallarméenne. J. Schérer signale la ressemblance avec le conte « La Belle au bois dormant » et le « Mort vivant » des *Contes indiens*¹⁴¹⁷.

Les images du mythe traditionnel révélées dans ces fragments s'appuient sur la fonction référentielle, soit en contraste avec la signification de l'image mallarméenne lequel accentue l'intention signifiante de celle-ci, soit dans une identification qui approfondit l'énoncé ou illustre une situation abstraite. Son apparition produit une interrogation chez le lecteur et, dans certains cas, laisse subsister le doute sur sa fonction

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 138.

et signification spécifiques.

b.4/Un Coup de Dés

Avec *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Mallarmé achève sa dernière œuvre magistrale dont l'édition a été préparée par ses soins. Dans sa composition, il a réuni des considérations architecturales sur la typographie à des préoccupations musicales et à ce qu'on pourrait presque appeler un procédé cinématographique. La « Préface » désigne cette œuvre comme « partition »¹⁴¹⁸, renvoyant à un vœu très ancien, formulé dans « Hérésies artistiques ». Dans une lettre à André Gide, le poète fait référence à la constellation stellaire¹⁴¹⁹. L'image est l'élément principal :

« Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers - plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. »¹⁴²⁰

La fonction de l'image y est explicitée : elle est « subdivision prismatique de l'Idée », elle prend la place de l'acteur dans « quelque mise en scène spirituelle ».

Un Coup de Dés se révèle comme l'abstraction d'une pièce de théâtre, où les images produisent l'action. Mobiles, elles surgissent, se succèdent, quittent la scène. Le mouvement de flux et reflux les appelle à fournir l'aspect qui correspond au moment de l'évolution de la pensée. Le fil conducteur, formé par la phrase principale qui fait également fonction de titre, se voit entouré, interrompu, étoffé par des subordonnées, donnant lieu à des évolutions de phrases parallèles poursuivant des méditations contiguës. Le tout est agencé dans une disposition typographique qui ressemble au mouvement des vagues ou à l'image de la voie lactée – tous deux adéquats au sujet – avec utilisation de caractères de taille différente, d'interstices qui déterminent les limites des évolutions parallèles, marquent des arrêts sur des pensées émises en stases.

Mallarmé revient sur le geste final d'*Igitur* pour développer le défi lancé contre le Hasard, l'ennemi portant la majuscule. Le mouvement principal évoque l'image d'un vieux capitaine, qui pourrait bien être le poète lui-même, au gouvernail d'un bateau secoué par la tempête. Cette situation sert de prétexte à l'évocation d'images

¹⁴¹⁸ MALLARME, « Préface », *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 455.

¹⁴¹⁹ MALLARME, « Lettre à André Gide », 1897, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 213.

mallarméennes connues : océan, abîme, aile, vent, « Nombre », démon, ombre puérile, fantôme, mystère, plume, toque, sirène, roc, manoir, écumes originelles, constellation. La partie médiane est particulièrement riche en références mythiques. L'apparition du diable surgit comme le responsable de l'idée qui obsède le vieillard : « l'ultérieur démon immémorial ayant de contrées nulles induit le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité »¹⁴²¹. Image principale, la plume accompagne le mouvement du bateau jusqu'au naufrage.

L'image annonce d'abord l'aile au bord du gouffre (celle de l'ange déchu chez Victor Hugo ?¹⁴²²), pour s'immobiliser sur « une toque de minuit », « pour ne pas marquer exigüment quiconque prince amer de l'écueil »¹⁴²³. L'évocation est peut-être inspirée d'un tableau qui ornait le salon de la rue de Rome. *Hamlet et le spectre*, un pastel de Manet avait été offert au poète à la mort du peintre en 1883. L'apparition d'Hamlet se dresse un instant dans l'orage avant de s'évanouir dans le vol de la plume, qui se mêle à celles de l'aigrette, métamorphose de Scylla, jeune princesse de la mythologie grecque qui trahit son père pour l'amour de Minos qui la fit noyer. On suit le vol de l'oiseau dans la tempête vers l'apparition d'une sirène qui ressemble à la chimère par la torsion de son corps, se confondant avec elle un instant, avant de repartir vers un roc, porté par le vent. Une plume – celle qui a introduit le mouvement ? – finit par choir – est-ce la plume d'Icare « retombée d'un mal à dresser le vol »¹⁴²⁴ ? –, « s'ensevelir aux écumes originelles naguère d'où sursauta son délire jusqu'à une cime flétrie par la neutralité identique du gouffre »¹⁴²⁵. Les écumes originelles, d'où émergeait Vénus, donnent naissance au « délire » du vieillard qui confond l'abîme avec la cime des vagues. Est-ce la poursuite de la déesse de la beauté et de l'amour qui mène au naufrage ? La plume est l'outil de création du poète.

Mallarmé termine sur l'évocation du vide, de l'absence dans laquelle on n'entend autre chose que le clapotis de l'eau, signe de l'accalmie qui a suivi la tempête. Au-delà, la nuit noire au ciel étoilé est le seul témoin de l'événement. La constellation, symbole du chiffre suprême, figure dans la mythologie gréco-romaine toujours une métamorphose divine d'un héros humain. Le coup de dés qu'émet la pensée se reflète

¹⁴²⁰ « Préface », *op. cit.*, p. 455.

¹⁴²¹ MALLARME, *Un Coup de Dés, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 464.

¹⁴²² *La Fin de Satan*, qui contient le poème « La plume de Satan », fut publié posthume en 1886.

¹⁴²³ MALLARME, *Un Coup de Dés, op. cit.*, p. 469.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 461.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 473.

dans cette vision céleste « qui le sacre »¹⁴²⁶, et qui sacre également l'esprit humain qui l'a conçue.

Il faut ici revenir à l'étude de Richard Anderson, évoquée déjà à propos d'*Igitur*, qui a révélé l'intervention du mythe hindou dans cette pièce¹⁴²⁷. Le titre du poème aurait été suggéré par la notion hindoue des quatre âges du monde, qui tirent leurs noms respectifs des quatre lancers du jeu de dés hindou. La situation du maître du *Coup de Dés* rappelle celle du Brahma des *Purana*, un texte qui traite de la création du monde, où Brahma émerge de l'océan originel dans le calice d'un lotus. Dans l'obscurcissement temporaire de ses facultés de jugement par Maya, il entame son œuvre créatrice. Le système philosophique de la *Samkhya* développe ce mythe en termes de mathématicien, le mot « samkhya » désignant à la fois la raison et le nombre. Brahma troublé ne peut éviter de mener le cycle à son terme, comme le maître ne peut éviter le rocher. Anderson identifie « l'ultérieur démon » comme étant Siva, dieu de la destruction et époux de Kali, génie des joueurs de dés. Siva, également dieu des arts et danseur, serait dissimulé dans la figure « debout en sa torsion de sirène ». La mort et les arts s'unissent ainsi dans la divinité hindoue. Pour Anderson, le néant mallarméen garde l'espoir d'un recommencement du cycle, implicite dans le nirvana hindou.

Une surimposition de cette pensée sur les images mallarméennes est possible. Nous avons vu à quel point le procédé est fréquemment employé par le poète et détermine la multiplicité des plans de signification des figures et images. L'initiation de Mallarmé à la littérature hindoue ne fait pas de doute¹⁴²⁸. Néanmoins, la tentation du mathématicien doit être rapprochée de la découverte de Descartes, que Mallarmé étudia dans le cadre de sa thèse.

Le Coup de dés pourrait encore rappeler la fameuse citation attribuée à César, lorsqu'il s'apprête à franchir le Rubicon à la tête de ses troupes, transgression d'une loi immuable qui décide de l'avenir de Rome et du sien. L'évaluation de la probabilité de vaincre le hasard – celui de la vie, de la mort – est l'idée principale du poème. La démonstration de l'échec inévitable occupe la quasi-totalité des pages : « Rien n'aura eu lieu que le lieu. »¹⁴²⁹ Les dés n'ont pas été lancés, le coup a été remis en legs. Seules les

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 477.

¹⁴²⁷ Richard ANDERSON, « Hindu Myths in Mallarmé : *Un Coup de Dés* », *op. cit.*, p. 28-35.

¹⁴²⁸ C.P. BARBIER, *Documents Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, vol VI, p. 27. En 1888, Henri Cazalis a publié une *Histoire de la littérature hindoue*.

¹⁴²⁹ MALLARME, *Un Coup de Dés*, *op. cit.*, p. 474-475.

deux dernières pages émettent un début d'espoir hésitant : « excepté à l'altitude peut-être une constellation »¹⁴³⁰, ordre sidéral au milieu du chaos. Dans *Crise de Vers*, Mallarmé affirme : « Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout élimine le hasard ; encore la faut-il pour omettre l'auteur. »¹⁴³¹ Le poète disparaît, mais son œuvre subsiste comme une des scintillations des étoiles du ciel nocturne. Pour créer le *Livre*, la constellation, il faut le travail de nombreux poètes sur des centaines d'années, conclut Alan Rowland Chisholm¹⁴³².

La composition typographique du *Coup de Dés* constitue l'œuvre poétique en une image visuelle : Mallarmé lui-même parle d'une nef au milieu des vagues¹⁴³³. Paul Valéry, à qui le poète présenta son chef-d'œuvre, conserve l'impression d'un ciel constellé¹⁴³⁴. Charles Mauron¹⁴³⁵ discerne dans le texte des tableaux successifs : naufrage, Hamlet, abîme et constellation. En réalité, la composition est plus complexe encore, proposant un agencement d'images selon les lois de la composition musicale, émergence, disparition, variation. Mallarmé a fait le rapprochement avec la technique du musicien dans la « Préface ». L'image mythique entre dans ces variations, se mêlant à des apparitions mythiques mallarméennes, produisant un mouvement continu dans l'enrichissement du sujet. Par elle, la pensée prend des envols, avant de revenir se concentrer à nouveau sur le sujet principal dans son énoncé simple. Au travers des images, le poète retrace l'évolution de son œuvre poétique qui reflète celle de sa pensée et celle de sa vie, pour lui trouver le « fin mot », une conclusion à valeur universelle.

Un Coup de dés et *Hérodias* sont les dernières grandes œuvres sur lesquelles Mallarmé travaillait peu avant sa mort. Nous les considérons comme des parties de l'œuvre rêvée et des réalisations d'un mythe personnel. L'image mythique sert de fil conducteur à l'œuvre de Mallarmé, agglutinant sur son chemin d'autres images dont, quelquefois, elle adopte les traits, semblant effacer ainsi toutes les autres. En réalité, l'émergence d'une seule image d'un de ces groupes appelle la réminiscence des autres,

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 476-477.

¹⁴³¹ In : A.R. CHISHOLM, *Mallarmé's 'Grand Oeuvre'*, University Press, Manchester 1962, p. 96.

¹⁴³² *Ibid.*

¹⁴³³ MALLARME, « Lettre à André Gide », 1897, *Propos sur la Poésie*, op. cit., p. 213-214.

¹⁴³⁴ Cf. MONDOR et AUBRY, « Notes et Variantes », in : MALLARME, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1582.

¹⁴³⁵ MONDOR Henri, « Le Coup de Dés », *Les Lettres*, n° spécial, vol 9-12, Paris 1948-9, p. 165.

avec leurs contextes particuliers. Mallarmé pratique méthodiquement le retournement du mythe, l'aliénant ainsi de sa signification originelle ou installée. L'image mallarméenne, si elle va dans le sens d'une abstraction, car remontant à la source d'un mythe (procédé décrit dans son exposé théorique), à l'image initiale naturelle, produit une condensation extrême. Ainsi, la chevelure chez Mallarmé renvoie à l'archétype liquide, au globe solaire, à Hérodiade, au Phénomène futur, à la femme. La plume est celle de l'ange, de l'ange déchu qu'est Satan, du cygne, de la toque d'Hamlet, d'Icare et du poète. Surgie du néant chaotique du *Coup de Dés*, de la nuit d'*Igitur*, l'image mythique est le produit du néant qu'elle nie par sa présence. Elle est donc l'antithèse du vide, preuve ontologique, mais également « l'absente de tous bouquets »¹⁴³⁶, ou figuration de l'absence.

Il convient de remarquer qu'à chaque grande œuvre correspond un certain nombre de poèmes, composés sur une même constellation d'images et illustrant un des aspects de cette œuvre. Aussi existe-t-il une continuité entre *Igitur*, *Le Tombeau d'Anatole* et *Un Coup de Dés*, comme entre *Hérodiade* et *Le Livre*. Ceci n'empêche que des analogies nombreuses relient toutes ces œuvres entre elles, et au *Faune*, qui est la seule grande réalisation de la pure joie de vivre et de créer du poète français. La cohésion de l'œuvre mallarméenne s'appuie ainsi sur l'image mythique en suprême arabesque.

Les grandes figures mythiques – le Faune, Hamlet, Hérodiade – servent de masques, derrière lesquels Mallarmé vit son expérience d'homme et de poète, derrière lesquels il trouve un terrain d'expérimentation pour sa pensée poétique, existentielle et philosophique. La valeur mythique de l'œuvre de Mallarmé a reçu confirmation lorsque ses images principales ont été citées en référence, ne nécessitant aucun commentaire explicatif dans le discours d'une autre génération et d'un autre pays, comme celui de W.B. Yeats et de Stefan George.

¹⁴³⁶ MALLARME, *Crise de vers*, op. cit., p. 368.

2. William Butler Yeats : cosmogonie et métaphysique

Nous avons vu que William Butler Yeats découvre le symbolisme français à la fin des années 1880, en fréquentant le groupe du *National Observer* et du *Rhymer's Club* à Londres, où il fit la connaissance d'Oscar Wilde et surtout d'Arthur Symonds, qui devint son ami. Auteur en 1893 d'un essai sur « Le mouvement décadent en littérature », il initia Yeats au symbolisme français et lui dédia en 1899 *Le mouvement symboliste en littérature*. Mais le poète irlandais avait déjà lu *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, et assista à une représentation de la pièce à Paris en 1894. Désormais, il mène de front deux expériences, l'une littéraire et théâtrale, l'autre ésotérique et métaphysique, les deux formant une unité dans l'expression mythique.

La grande majorité de l'œuvre de Yeats s'inspire de sujets issus de la mythologie ou de la légende, dans une évocation directe pour les drames, très souvent indirecte pour les poèmes. Dans le théâtre de Yeats, le mythe peut être sujet de la pièce, intervenir dans un cadre plus ou moins historique, ou encore l'histoire fournit le sujet, le cadre et l'action. On ne saurait séparer la création dramatique de la création lyrique. Selon une volonté d'intégration très forte, le dramaturge fait intervenir les poèmes dans les dialogues où ils constituent des éléments structurants qui agissent comme une concentration ou préfiguration de l'action et de la problématique qui la sous-tend. Au regard de l'ampleur de sa production poétique, il n'est guère possible de donner ici une étude exhaustive. Retenons tout de même l'habitude du poète irlandais d'éditer ses recueils de poèmes avec une composition dramatique, d'introduire la poésie dans ses drames et d'en extraire ensuite ces poésies pour les accueillir à l'intérieur du recueil. Ainsi, il lie viscéralement composition lyrique et dramatique, les deux formant une unité d'expression parfaite.

Si la préoccupation de Yeats est d'abord le renouveau celtique, à savoir la redécouverte du fonds mythique et légendaire irlandais et son penchant pour le surnaturel, l'identité, l'histoire et la question de l'Irlande, les études ésotériques y apportent très tôt une dimension autre. A partir de 1914 au plus tard, avec l'essai « Swedenborg, les Médioms et les Lieux désolés », on voit s'ébaucher un système cohérent de pensée qui dominera son œuvre poétique avant même la publication de *A Vision*, sa cosmogonie complexe.

a) Héros fou et beauté fatale

Une ballade, écrite à partir de 1884, mais remaniée et publiée la première fois en 1887, est peut-être la première pièce que Yeats ait écrite sur un sujet irlandais. « The Madness of King Goll » (« La folie du roi Goll ») repose sur une vieille légende. L'attachement particulier que Yeats manifeste à l'égard de cette forme poétique et dramatique va de pair avec son admiration pour les bardes itinérants d'Irlande, qui firent revivre les anciens mythes et légendes dans la ballade. Dans ce poème, Yeats indique avoir effectué la fusion entre deux héros irlandais : le roi guerrier Goll, fils du roi d'Ulster, selon la version retenue par Eugène O'Curry dans *Lectures on the Manuscripts Materials of Ancient Irish History*¹⁴³⁷ (*Cours sur le Matériel Manuscrit de l'Histoire Ancienne d'Irlande*), et le roi barde des contes de Mad Sweeny (Sweeny le Fou), devenu fou après la bataille de Moira en 637, qui composa les poèmes « Sweeny's Frenzy » (« La Fureur de Sweeny »)¹⁴³⁸.

Goll signifie borgne, un motif fréquent dans nombre de mythologies, par exemple le dieu germanique Odin, le poète aveugle Homère, tant admiré par Yeats. La perte d'un œil représente l'acquisition de la clairvoyance, de la connaissance supérieure. Le borgne porte la marque d'un sacrifice à la sagesse. Cependant, la mythologie irlandaise ne reconnaît la royauté qu'à un héros dépourvu de toute infirmité. Il y aurait donc contradiction entre la fonction du roi et la connaissance suprême.

Le poème débute sur l'éloge de la sagesse du règne du roi Goll, mais un combat contre les pirates venus envahir son royaume paisible modifie profondément sa personnalité. Au milieu de la bataille, le roi ressent les signes d'un changement : « Au plus profond de mon esprit se mit à croître / Un tourbillon de feu errant : / Je m'arrêtai »¹⁴³⁹. C'est une soudaine prise de conscience. Promenant son regard du scintillement des étoiles vers les yeux brillants d'un feu meurtrier des guerriers, il éclate d'un rire incompréhensible, signe évident de la perte de sa raison. Mais est-ce de la folie ? Le roi s'enfuit dans la nature, loin de la fureur humaine, accompagné par le vol des oiseaux et le bruissement des feuilles de hêtre, signe d'une présence invisible.

L'histoire mythique lie Goll à un combat avec un autre héros irlandais, Cumail,

¹⁴³⁷ L'ouvrage date de 1887. Cf. W. B. YEATS, « Note à l'édition 1887 », publiée in : JEFFARES A. N., *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op. cit., p. 9.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁴³⁹ W. B. YEATS, « The Madness of King Goll », *Crossways, The Collected Poems*, op. cit., p. 18 : « In my most secret spirit grew / A whirling and a wandering fire : I stood ». (Nous traduisons.)

cible d'une expédition punitive lancée par le druide Tagd. C'est au cours de cette bataille que Goll perd son œil et qu'il abandonne aussi son nom d'origine : Aed Mac Morna¹⁴⁴⁰. Or, Aed est le nom du feu de la pupille en irlandais. Le feu est inséparable de sa personne et élément principal du poème. Feu intérieur qui s'est allumé aux étincelles des étoiles et à la lueur du regard des autres, il se révèle inspiration poétique puissante qui pousse Goll à errer dans la nature. Accepté comme un familier, il peut dire, à la manière d'Orphée : « Le loup gris me connaît ; par une seule oreille / Je mène le cerf des bois / Les lièvres accourent enhardis. »¹⁴⁴¹ Le roi succombe à un enchantement, qui œuvre dès le début de la ballade dans le ton incantatoire du refrain qui l'entraîne à suivre l'appel du monde invisible. Goll ne peut résister à cet appel dont il ignore l'origine : « Elles ne veulent pas se taire, ces feuilles qui volent autour / De moi, que laisse le vieil hêtre. »¹⁴⁴² A la fin du poème, Goll comprend qu'il s'agit d'êtres surnaturels, bien qu'il n'en reçoive qu'une perception auditive : « Comme j'ai suivi nuit et jour un bruit de pas fait d'innombrables pieds. »¹⁴⁴³ Il a appris la vie et la destinée du peuple des Sidhe et mêle sa voix aux leurs : « Nos voix mariées chantaient éperdument / De souffrances inhumaines. »¹⁴⁴⁴

Mais un jour, il trouve un vieux tympanon. L'instrument apporte un accomplissement à l'art de Goll en même temps qu'il en signifie la fin, lorsque Goll chante la longue chevelure noire de la sorcière Orchill. Il semblerait que cette évocation libère une force magique qui fasse taire l'inspiration poétique et use l'instrument :

« Orchill secoue sa longue chevelure sombre
Qui cache le soleil mourant
Et répand de subtils parfums dans l'air :
Lorsque ma main glissa de corde en corde
Elle éteignit, par un son comme de rosée qui se dépose,
Le feu tourbillonnant et errant ;
Mais entamez donc une plainte funèbre
Car les aimables cordes sont rompues et muettes. »¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴⁰ Jean Paul PERSIGOUT, *Dictionnaire de Mythologie Celtique*, Editions du Rocher, Monaco 1985, pp. 61 et 101.

¹⁴⁴¹ W. B. YEATS, "The Madness of King Goll", *op. cit.*, p. 19 : "The grey wolf knows me; by one ear / I lead along the woodland dear; / The hares run by me going bold." (Nous traduisons.)

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 17 : "They will not hush, The leaves a-flutter round me, the beech leaves old." (Nous traduisons.)

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 19 : "How I have followed, night and day / A tramping of tremendous feet." (Nous traduisons.)

¹⁴⁴⁴ *Ibid.* : "Of some inhuman misery / our married voices wildly trolled." (Nous traduisons.)

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 19 :

"Orchill shakes out her long dark hair
That hides away the dying sun
And sheds faint odours through the air:

La sorcière « qui cache le soleil », appartient au peuple des Fomore, forces de la nuit, de l'eau et du chaos originel ; elle anéantit ce que le roi détenait de la lumière. Est-ce la malédiction des fées qui le touche pour avoir appelé des images ennemies ou la conséquence d'une nouvelle frénésie, passion incontrôlable qui détruit la création poétique ? Désormais muet, Goll doit pourtant continuer son errance, poussé toujours par les mêmes voix mystérieuses.

Il n'est pas indifférent qu'à la perte du don poétique préside la beauté fatale d'une femme. Ce motif est par ailleurs attesté par un autre récit mythique associé à Goll, celui de son partenaire dans le combat contre Cumai, Conn aux Cent Batailles, roi suprême de Tara. Ce héros refuse de répudier sa concubine coupable et cause ainsi la famine dans son pays¹⁴⁴⁶. Dans l'histoire du roi Sweeny, la folie est une punition de Dieu pour avoir porté la main sur Saint Ronan¹⁴⁴⁷. Chez Yeats, légendes chrétiennes et mythes païens se mêlent pour évoquer les dangers et la fragilité de l'inspiration poétique, entre clairvoyance et folie, entre don divin et damnation, entre spiritualité et sensualité. Cependant, si l'on en croit le commentaire du poète à l'édition de 1895, le pouvoir du roi barde continue à exercer un attrait magique dans un lieu bien réel :

« Dans la légende, Goll se cachait dans une vallée près de Cork dont on dit que tous les fous d'Irlande s'y rassembleraient, s'ils étaient libres, si puissant fut le charme qu'il lança sur la vallée. »¹⁴⁴⁸

L'image mythique perce dans le rythme incantatoire et la répétition obsédante d'une perception de la nature automnale. Elle transmue la description d'un phénomène naturel banal en manifestations de présences naturelles, et baigne l'histoire d'une atmosphère magique. Le nom mythique suggère une succession d'images qui se fondent en ces personnages d'une tradition épique. L'antagonisme inhérent à l'évolution du héros, qui se manifeste dans des états d'âme et des actions intimement liés, prend dans l'esprit du lecteur initié la forme des modèles mythiques que le texte sous-entend. Chacune fournit la cristallisation d'une des significations possibles et une figuration du processus psychique. Klaus Völker écrit à propos des tendances contradictoires du moi

When my hand passed from wire to wire
It quenched „with sound like falling dew
The whirling and the wandering fire;
But lift a mournful ulalu
For the kind wires are worn and still.” (Nous traduisons.)

¹⁴⁴⁶ J. P. PERSIGOUT, *Dictionnaire de Mythologie Celtique*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁴⁷ Patrick RAFROIDI, *L'Irlande. Littérature*, Colin, Paris 1970, p. 17.

chez Yeats :

« Dès 1884, Yeats avait élaboré une théorie de la conscience divisée et dans la plupart de ses poèmes et de ses drames poétiques, il traitait du problème de la division de la personnalité et de la dualité de l'existence. »¹⁴⁴⁹

L'image mythique fournit des modèles des multiples réalités de la conscience et de l'existence que le poète dispose et associe dans une signification nouvelle, aidé par la diversité du matériel légué par la tradition. Elle est un moyen de spéculation et de démonstration. Dans les nouvelles associations, elle se charge de l'intention personnelle du poète sans quitter la tradition, mais sans tenir compte de l'historicité. Yeats écarte délibérément certains traits caractéristiques de personnages appartenant à un passé lointain, autour desquels ont déjà brodé les siècles.

Le poème cherche à établir une description et une explication de ce que l'on caractérise à tort, selon la compréhension du poète, comme un état d'inconscience et qui peut être source de bonheur. L'origine de la continuité du personnage du fou dans l'œuvre de Yeats peut, bien sûr, être déduite des contes et de l'imagination populaire, mais dans le cas du barde on peut penser à l'influence des poètes romantiques et à leur réflexion sur la folie du poète. L'anecdote biographique relèverait aussi que le jeune poète avait été arrêté pour son comportement étrange, car il murmurait constamment des choses incompréhensibles¹⁴⁵⁰. En 1887, les attaques dont est victime sa mère et qui la feront sombrer dans la folie jusqu'à sa mort en 1900, représentent très certainement une préoccupation constante pour le poète. La cosmogonie d'*A Vision* apportera un autre éclairage à cette figure qui fut aussi un des masques de Yeats.

Yeats a remanié plusieurs fois « The Madness of King Goll ». Il l'a republié en 1888 dans l'édition des *Poems and Ballads of Young Ireland*, en 1889 dans *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, en 1895 dans *Poems* et en 1933 dans *Collected Poems*. Ces multiples rééditions sont la preuve de la valeur que ce poème représentait pour le poète tout au long de sa vie.

¹⁴⁴⁸ W. B. YEATS, « Note », in : A. N. JEFFARES, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op. cit., p. 9 : « In the legend Goll hid himself in a valley near Cork where it is said all the madmen in Ireland would gather were they free, so mighty a spell did he cast over the valley. » (Nous traduisons.)

¹⁴⁴⁹ Klaus VÖLKER, *Yeats und Synge*, Dramatiker des Welttheaters, dtv, Velber Verlag, Hannover 1972, p. 21 : „Schon 1848 hatte Yeats eine Theorie der geteilten Bewusstheit entwickelt, und in den meisten seiner Gedichte und Versdramen behandelte er auch das Problem der Persönlichkeitsspaltung und der Doppelexistenz.“ (Nous traduisons.)

¹⁴⁵⁰ Cf. Jacqueline GENET, *W. B. Yeats*, op. cit., p. 579.

b) Versions différentes et métamorphoses

La critique littéraire admet généralement une forte influence du symbolisme sur le recueil *The Wind among the Reeds* et le drame *The Shadowy Waters*, publiés ensemble en 1899. Il est à noter cependant que certains poèmes qui le composent remontent à 1892 et une première version de la pièce prête pour l'édition date de 1885. Ainsi, de multiples traits relient ce drame au recueil précédent *The Rose* et aux projets du poète relatifs à la conception d'un ordre mystique. La plupart des poèmes ont été publiés auparavant, soit dans des revues, soit dans les recueils de prose *The Celtic Twilight* (*Le Crépuscule Celtique*) en 1893 et *The Secret Rose* (*La Rose secrète*) en 1897.

Le titre du recueil, *The Wind among the Reeds*, rappelle l'image du faune mallarméen, malheureux en amour, scrutant le mouvement des roseaux parmi lesquels les nymphes se sont enfuies. Des poèmes très personnels reflètent états d'âme, humeurs et pensées de leur auteur. Certains ont été écrits pour les deux femmes entre lesquelles se partage sa vie amoureuse de ces années-là : Maud Gonne et Olivia Shakespear. L'étude des transformations que Yeats a fait subir aux titres des poèmes dévoile leur profondeur mythique et philosophique, même pour les plus simples d'entre eux. Dans les titres originaux et ceux de l'édition de 1899, l'auteur désigné, anonyme dans la version finale (« l'amant », « le poète », « il ») a été identifié à des figures mythiques, historiques ou imaginaire : Aedh, Aodh, Owen Roe O'Sullivan, Red Hanrahan et Michael Robartes. Remettre le poème dans son contexte initial est une condition indispensable pour parvenir à une compréhension fine.

L'évolution des titres des poèmes vers l'attribution à un auteur désigné, répond à un double souci d'effacer une expression ressentie comme trop intime et de personnaliser l'anonyme, une pratique que Yeats admire dans les œuvres du Moyen Âge¹⁴⁵¹. Ainsi, « The Rose in my Heart » (« La Rose dans mon cœur » de 1892 devient « Aedh tells of the Rose in his Heart » (« Aedh parle de la rose dans son cœur ») en 1899, et de même pour « The Valley of Lovers » (« La Vallée des amoureux ») de 1897 qui devient « Aedh tells of a Valley full of Lovers » (« Aedh parle d'une vallée pleine d'amoureux ») en 1899.

Dans l'effort de donner un cadre et une autorité au passé mythique ou semi-historique, un changement se fait jour qui se concrétise dans l'édition de *The Wind*

among the Reeds par l'effacement des références à des auteurs historiques au profit de la figure mythique et de la création de personnages fictifs et synthétiques. On remarque que dans le récit « The Binding of the Hair » (« Le tressage des cheveux »), publié dans *The Savoy* en 1896, le barde Aodh, auteur d'un poème dans ce récit, sera assimilé à la divinité gaélique Aedh, fils de Lir. Le poème intitulé « Aedh gives his Beloved certain Rhymes » (« Aedh donne certaines rimes à sa bien-aimée »), figure dans le recueil de 1899. Suivant le même principe, le nom d'Aodh sera remplacé par Aedh dans les poèmes : « The Lover mourns for the Loss of Love » (« L'Amoureux pleure la perte de l'amour »), « He hears the Cry of the Sedge » (« Il entend le cri des joncs ») et « He thinks of those who have spoken Evil of his Beloved » (« Il pense à ceux qui ont dit du mal de sa bien-aimée »), publiés d'abord sous forme de triptyque avec le titre « Aodh to Dectora. Three Songs » (« Aodh à Dectora. Trois chansons »), ainsi que « The Poet Pleads with the Elemental Powers » (« Le poète argumente avec les forces élémentaires »)¹⁴⁵². A noter une triple métamorphose pour ce dernier poème qui porte dans sa version initiale, chrétienne, le titre : « A Mystical Prayer to the Masters of the Elements Michael, Gabriel, and Raphael » (« Une prière mystique aux Maîtres des Eléments Michel, Gabriel et Raphaël »). Les archanges furent remplacés en 1894 par les héros de la mythologie irlandaise, Aodh, puis Aedh.

Des figures imaginaires entrent dans la poésie. Le barde du XIX^e siècle Owen Roe Sullivan, ou O'Sullivan Rua, désigné initialement comme auteur des poèmes « He reproves the Curlew » (« Il blâme le courlis »), « To his Heart, Bidding it have no Fear » (« A son Cœur, le priant de ne pas avoir peur ») et de « He remembers forgotten Beauty » (« Il se souvient de la Beauté oubliée »), « A Poet to his Beloved » (« Un poète à sa bien-aimée ») – « O'Sullivan Rua to Mary Lavell » I et II – doit céder sa place aux personnages fictifs de Red Hanrahan et Michael Robartes. Red Hanrahan incarne un poète vagabond amoureux de la même Mary Lavell dans les récits éponymes, publiés en 1897 dans *The Secret Rose* (*La Rose secrète*), et Michael Robartes l'adepte ésotérique de « Rosa Alchemica ». Les nouveaux titres de 1899 seront donc : « Hanrahan reproves the Curlew », Michael Robartes remembers forgotten Beauty », mais « Aedh tells of the Perfect Beauty »¹⁴⁵³.

¹⁴⁵¹ Cf. W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 150.

¹⁴⁵² A. N. JEFFARES, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op. cit., p. 70.

¹⁴⁵³ Pour l'historique des poèmes, voir : A. N. JEFFARES, *A New Commentary on the poems of William Butler Yeats*, op. cit..

Le changement est important ; il établit un nouveau contexte mythique, ésotérique et littéraire qui modifie le champ référentiel du poème. De plus, le nom établit des liaisons entre les poèmes qui se cristallisent en groupe autour d'un personnage. Un commentaire ajouté par Yeats à l'édition de 1899 explique la signification ésotérique des noms, illustrée par les images de la Nativité du *Nouveau Testament* :

« Hanrahan est la simplicité d'une imagination trop changeante pour acquérir des biens permanents, ou l'adoration des bergers ; Michael Robartes est la fierté de l'imagination méditant sur la grandeur de ses possessions, ou l'adoration des mages ; alors qu'Aedh est la myrrhe et l'encens que l'imagination offre perpétuellement à tout ce qu'elle aime. »¹⁴⁵⁴

En référence à la magie, autre préoccupation du poète à cette époque, il revient aux éléments : « 'Michael Robartes' est le feu reflété dans l'eau, [...], Hanrahan est le feu attisé par le vent, et [...] Aedh [...] le feu qui brûle par lui-même. »¹⁴⁵⁵ Mais dans un sens plus général, Yeats comprend ces noms comme des « principes de l'esprit »¹⁴⁵⁶.

Il est significatif de voir des poèmes attribués initialement au barde O'Sullivan Rua, personnage historique, départagés dans le recueil *The Wind among the Reeds* entre Michael Robartes, Hanrahan et Aedh. Ce procédé fait éclater le personnage initial, perçu à présent dans une pluralité dont chaque trait exige une figuration particulière, comme pour éclairer différentes facettes de la personnalité. Néanmoins, la reconstitution de la filiation constitue la preuve de l'unité d'inspiration sous-jacente.

Dans un deuxième temps, le personnage historique nourrit de sa vie physique les figures mythiques et fictives qui le remplacent ; il fonde parallèlement l'intégration des noms imaginaires dans un milieu mythique. Par ailleurs, de même que la réalité historique vient pénétrer le mythe, le mythe à son tour contamine l'histoire. Tous ces niveaux sont précisément liés à l'apparence d'un personnage s'exprimant par l'intermédiaire du poème qui lui est attribué.

Né au hasard des impressions quotidiennes (l'inscription au-dessus d'un commerce villageois¹⁴⁵⁷), la personnalité de Hanrahan confond les trois niveaux d'une réalité imaginaire, mythique et historique. Son origine mythique complexe ressort d'une

¹⁴⁵⁴ W. B. YEATS, *The Variorum Edition of the Poems*, Macmillan, New York 1957, p. 803 :

"Hanrahan is the simplicity of an imagination too changeable to gather permanent possessions, or the adoration of the shepherds; and Michael Robartes is the pride of the imagination brooding upon the greatness of its possessions, or the adoration of the Magi; while Aedh is the myrrh and frankincense that the imagination offers continually before all that it loves." (Nous traduisons.)

¹⁴⁵⁵ *Ibid.* : " 'Michael Robartes' is fire reflected in water, [...], Hanrahan is fire blown by the wind, and [...] Aedh, [...] is fire burning by itself." (Nous traduisons.)

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 803 : "principles of the mind" (Nous traduisons.)

¹⁴⁵⁷ A. N. JEFFARES, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op. cit., p. 68.

note jointe par Yeats au poème « Hanrahan laments because of his Wanderings » (« Hanrahan se lamente sur ses errances »), extrait du récit « The Twisting of the Rope » (« Le tressage de la corde »)¹⁴⁵⁸. Le poète fictif y est associé à Cuchullain, héros mythique, favori du poète irlandais, qui l'assimile au mythe solaire, à la manière de Mallarmé. Plus intéressante encore, dans ce texte, l'allusion à l'histoire du Christ, Saint Jean Baptiste et surtout à Salomé, souvenir de la peinture de Gustave Moreau, sans le nommer, réunit mythe gaélique et biblique :

« [...] quand Cuchullain, que Professeur Rhys nomme un héros solaire, chassait le daim enchanté de Slieve Fuadh, car la fureur du combat fut encore en lui, il fut le soleil à la poursuite des nuages, du froid, de l'obscurité. Je les ai compris dans ce sens dans 'Hanrahan se lamente sur son errance' et je fis Hanrahan désirer le jour où ces fragments de l'obscurité ancestrale bouleverseront le monde. Le désir pour la femme, l'obscurité qui plane, ils sont tous un ! L'image – une croix, un homme prêchant dans le désert, une Salomé dansante, un lys dans la main d'une fille, une flamme sautillante, un globe muni d'ailes¹⁴⁵⁹, un pâle coucher de soleil sur des eaux calmes – est un acte éternel ; mais nos facultés d'entendement sont temporelles et ne comprennent que peu de choses à la fois. »¹⁴⁶⁰

Néanmoins, ce rapprochement n'est pas né de l'imagination du poète irlandais, mais inscrit dans le mythe du roi Conchobar qui aurait vécu à la même époque que le Christ.

Dans la version finale de ces poèmes, Yeats adopte des sujets neutres ou des noms génériques pour remplacer le personnage haut en couleur par le type pur. L'emploi du nom mythique évocateur de sens et d'histoires fut un premier pas. La critique s'accorde sur l'affirmation d'une modification de l'esthétique yeatsienne provoquée par le contact avec le langage du peuple des campagnes, qu'il parcourt en compagnie de Lady Gregory, et par son expérience de dramaturge à la recherche d'un théâtre nouveau. La voie est ouverte vers une plus grande simplicité qui va dans le sens d'une perception de l'universalité des sentiments et expériences évoquées.

Dans « The Coat » (« L'habit »), poème du recueil « Responsibilities », composé en 1912, Yeats s'exprime contre l'emploi ornemental de l'image mythique, sans pour autant vouloir y renoncer. Si le nom mythique ou fictif disparaît des titres

¹⁴⁵⁸ Il fut intitulé plus tard « Maid Quiet » (« La fille tranquille »).

¹⁴⁵⁹ C'est le « Aten », manifestation du dieu égyptien Ra, dieu solaire.

¹⁴⁶⁰ W. B. YEATS in : A. N. JEFFARES, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op.cit., p. 68 : "when Cuchullain, whom Professor Rhys calls a solar hero, hunted the enchanted deer of Slieve Fuadh because the battle fury was still on him, he was the sun pursuing clouds, or cold, or darkness. I have understood them in this sense in "Hanrahan laments because of his wandering" and made Hanrahan long for the day when they, fragments of ancestral darkness, will overthrow the world. The desire of the woman, the flying darkness, it is all one! The image – a cross, a man preaching in the wilderness, a dancing Salome, a lily in a girl's hand, a flame leaping, a globe with wings, a pale sunset over still waters

pour faire place à l'anonymat du pronom à la troisième personne du singulier, ou encore au poète et à l'amant éternels, l'image mythique conserve néanmoins sa place dans le corps du poème. Et autour de Thoor Ballylee que le poète restaure pour sa famille, le poème « The Tower » (« La Tour ») va réunir en 1925 le poète historique Raftery et l'imaginaire Hanrahan dont il fut un des modèles, désigné dans le recueil *The Celtic Twilight* (*Le Crépuscule Celtique*). Le récit « La poussière a fermé les yeux d'Hélène » se termine dans une version de 1900 par ces mots :

« Il se peut que dans quelques années la Fable qui change les mortels en immortels dans son chaudron, aura changé Mary Hynes et Raftery en parfaits symboles du chagrin, de la beauté et de la splendeur et misère des rêves. »¹⁴⁶¹.

L'intention de Yeats est de créer cette nouvelle « Fable ». C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les histoires de Hanrahan et leur retranscription en dialecte anglo-irlandais en 1905, censée leur donner plus de vitalité¹⁴⁶².

Il n'en reste pas moins que même là où l'image est éliminée en faveur d'une expression simple et directe, elle y sera implicite. D'après Caroline MacDonogh, « la simplicité apparente des termes est trompeuse »¹⁴⁶³. Yeats cherche à rendre son œuvre accessible à tous, même si la grande partie de ses lecteurs et de son public ne saisit pas toute la profondeur des significations. Ainsi, dans un article de 1906 traitant de la nouvelle version de son drame *The Shadowy Waters*, Yeats se déclare satisfait, « si l'audience le comprend comme un conte de fée sans être trop inquiète d'y trouver un sens »¹⁴⁶⁴.

c) Vers la cosmogonie : première étape

La première étape vers la création d'un mythe et le fondement d'une théorie se situe sans doute dans deux ouvrages qui mélangent récits folkloriques glanés dans l'entourage du poète, commentaires et compositions personnelles du poète : *The Celtic Twilight* (1893) et *The Rose*. Ces deux recueils ont un caractère référentiel pour l'œuvre poétique et dramatique de Yeats. Plus ambitieux, des projets pour un rituel celtique

– is an eternal act; but our understandings are temporal and understand but a little at a time.” (Nous traduisons.)

¹⁴⁶¹ W.B. YEATS, *Le Crépuscule celtique*, op. cit., trad. par le CERIUL, p. 45.

¹⁴⁶² Colin MEIR, « A la recherche d'un langage naturel », *W. B. Yeats. L'Herne*, op. cit., p. 266.

¹⁴⁶³ Caroline MACDONOGH, « La notion de chant chez Yeats », op. cit., p. 275.

¹⁴⁶⁴ W.B. YEATS, in : JEFFARES A. N., *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, op. cit., p. 60 : “If the audience will understand it as a fairy-tale and not look too anxiously for a meaning, all will be well.” (Nous traduisons.)

réservé aux initiés d'un nouvel ordre mystique tendent à créer une version irlandaise des mystères d'Eleusis. Née de l'imagination du poète, les *Histoires de Hanrahan le Rouge* dans *The Secret Rose* fondent les composantes empruntées à la mythologie celtique avec la légende médiévale, mêlent les superstitions populaires et l'évocation de la vie d'un poète du XVIII^e siècle. Par la suite, ces images revivent d'une vie propre dans la poésie et fournissent aux drames des références. Les héros des récits « Rosa Alchemica », « The Tables of the Law » (« Les Tables de la Loi ») et « The Adoration of the Magi » (« L'Adoration des Mages ») émergeant d'un fonds mythique et rosi-crucien, passent au travers de la fantasmagorie mystique du poète, pour s'intégrer rapidement dans une réalité concrète personnelle, qu'il exploitera dans l'histoire cadre d'*A Vision*. En 1925, Yeats réédite les deux recueils, accompagnés de l'essai philosophique *Per Amica Silentia Lunae*, sous le titre évocateur *Mythologies*.

En 1914 paraît son article sur Swedenborg, premier développement sur la voie d'une composition cohérente des convictions et recherches du poète. Yeats remonte aux origines de son interrogation métaphysique, revient sur sa tournée dans la campagne irlandaise à l'écoute des histoires anciennes. L'étonnante découverte d'un « système de croyance anciennes »¹⁴⁶⁵ l'incite à approfondir ses expériences spirites :

« Je comparais une forme de croyance à une autre, et comme Paracelse, qui prétendait avoir recueilli son savoir auprès des sages-femmes et des bourreaux, je découvrais une philosophie. Certaines choses m'étaient arrivées alors que j'étais seul dans ma chambre : elles m'avaient convaincu qu'il y a des intelligences spirituelles susceptibles de nous avertir et de nous conseiller, [...]. Je rassemblai des pensées éparses [...] et j'organisai les fragments selon une structure quelconque, jusqu'à finir de me croire l'inventeur d'un vaste système de généralisation. Je vivais dans l'enthousiasme [...] et comparant constamment mes découvertes avec ce que j'ai appris chez mes condisciples, avec les rêveries d'un néoplatonicien ou d'un platonicien du dix-septième siècle, de Paracelse ou d'un poète japonais. Puis un jour j'ouvris le *Journal spirituel* de Swedenborg, auquel je n'avais pas touché depuis vingt ans, et j'y trouvai tout, même quelques pensées que je n'avais pas couchées sur le papier. »¹⁴⁶⁶

A la suite, le poète engage une discussion sur l'apparence de l'âme et la vie après la mort dans les croyances populaires d'Irlande, les expériences de médiums, des écrits d'experts du spiritisme, chez Swedenborg, William Blake, Joseph Glanvil, Henry More, Porphyre, Plutarque, Cornelius Agrippa, dans les pièces du Nô japonais, le *Paradis* de Dante et l'*Odyssée*.

L'image mythique entre dans cet essai par une double citation extraite de *De*

¹⁴⁶⁵ W. B. YEATS, « Swedenborg, les Médiums et les Lieux désolés », trad. Elisabeth HELLEGOUARC'H et Jacqueline GENET, *Explorations, op. cit.*, p. 31.

Occulta Philosophia de Cornelius Agrippa, créant une assimilation entre métaphysique, folklore, mythe, psychanalyse du rêve et poétique. : « Les anciens [...] ont donné à des âmes le nom de ‘lutins’, et Orphée les a appelé ‘le peuple des rêves’, disant que ‘les portes de Pluton ne peuvent être ouvertes ; à l’intérieur se trouve un peuple de rêves’ »¹⁴⁶⁷. Poussant toujours plus loin ses investigations, le poète espère franchir les limites de l’expression métaphorique, et se voir dévoiler la vérité première comme Swedenborg, Boehme et Blake¹⁴⁶⁸. La figure mythique s’impose comme une autorité historique. Derrière Orphée, on devine Morris et l’image des portes d’ivoires dans le « Prologue » à *The Earthly Paradise (Le Paradis terrestre)*, publié en 1870 et réédité en 1890¹⁴⁶⁹. Yeats se considère lui-même au seuil de cet au-delà inconnu, idée corroborée par l’étymologie à laquelle il rattache son nom de famille (Yeats dériverait de « gates » = portes) et la devise familiale « Je me trouve ». Aussi, trois portes accompagnées de la devise figurent sur un ex-libris conçu par Sturge Moore¹⁴⁷⁰.

Au cours des années précédant l’essai sur Swedenborg, Yeats rédigea une correspondance inédite entre lui-même et un géographe et voyageur du XVI^e siècle : Al-Hassan Ibn-Mohammed Al-Wezaz Al Fazi, baptisé sous le nom de Giovanni Leone et connu comme Leo Africanus, auteur de l’ouvrage *The History and Description of Africa (Histoire et Description de l’Afrique)* en 1526¹⁴⁷¹. Suggérée par des contacts médiumniques avec cette personnalité¹⁴⁷², la communication avec l’au-delà procure au poète à la fois un guide spirituel – son propre contraire – et une autorité surnaturelle pour sa cosmogonie en devenir. Le poète se découvre ainsi une inspiration analogue à celle de William Blake qui aurait écrit les *Prophetic Books* sous la dictée de son frère défunt¹⁴⁷³. Le projet de composer « une vaste généralisation » prit alors les traits mythiques d’une révélation.

La conception du traité métaphysique de *Per Amica Silentia Lunae* (1917)¹⁴⁷⁴ ne s’inscrit cependant pas dans ce cadre. De par son titre, il est solidement ancré dans le

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁶⁸ Cf. W. B. YEATS, *Hodos Chameliontos, Autobiographies*, Macmillan, London, 1955, p. 254.

¹⁴⁶⁹ A propos de Morris, « the type of the poet », voir YEATS, « The Well of the World’s End », *Uncollected Prose I, op. cit.*, p. 419.

¹⁴⁷⁰ Birgit BJERSBY, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the works of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 125. Disponible sur : <http://wakespace.lib.wfu.edu/handle/10339/661>. (Vu le 9/8/ 2014)

¹⁴⁷¹ L’ouvrage fut traduit en anglais par John Pory et édité à Londres par Hakluyt Society, 1896.

¹⁴⁷² W. B. YEATS, *Memoirs, op. cit.*, p. 264.

¹⁴⁷³ Birgit BJERSBY, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the works of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 141-144.

¹⁴⁷⁴ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae, Mythologies, op. cit.*, p. 319-368.

mythe. Cette citation abrégée, issue de *l'Enéide* de Virgile¹⁴⁷⁵, est extraite du récit d'Enée sur la fin de Troie. Elle évoque le passage nocturne des armées grecques précipitant la chute de Troie et provoquant la fuite d'Enée guidant les derniers survivants de Troie vers des terres inconnues. « De Tenedo tacitae per amica silentia lunae » sonne le glas d'une civilisation et ouvre un départ matinal qui débouche sur la fondation de la civilisation latine. La citation inscrit la méditation métaphysique dans le cycle lunaire.

Yeats adopte la forme de la correspondance et le style de la confidence qui s'adresse à un ami intime. Une partie lettres entoure l'exposition théorique dont se détachent un « Prologue » et un « Epilogue ». Le cadre narratif présente le texte comme le résumé de conversations amicales chez Maud Gonne, dans le Calvados, en 1916. Le poète y parle de ses convictions, remontant à ses séjours à Paris parmi les poètes symbolistes. Les noms de Mallarmé, Verlaine et d'autres renvoient à la nature poétique d'un exposé traitant de métaphysique et de psychologie.

Conçu en trois parties, le traité débute par un poème composé en 1915 : « Ego Dominus Tuus » (« Je suis ton Dieu »)¹⁴⁷⁶, peut être un emprunt à la *Vita Nuova* de Dante, mais ce titre renvoie au début du décalogue dans l'*Exode*, autre situation de départ, la longue marche du peuple juif vers la terre promise sous la conduite de Moïse. Le poème porte sur la notion de masque et l'expression de l'anti-moi illustrées par la différence entre la vie et l'œuvre de Dante et de Keats.

« Anima Hominis » (« L'Âme Humaine ») développe cette opposition en prose, en apportant d'autres exemples de vies, choisis parmi les poètes de l'entourage de Yeats décédés récemment, avant de se concentrer sur les analogies et différences entre les attitudes de trois types de personnalités : le saint, le héros et le poète. La recherche d'un idéal (le masque) opposé à la réalité extérieure, aboutit à la découverte du Daimon, guide spirituel qui pousse l'homme à se dépasser sans cesse. La dimension de la quête humaine est évoquée au moyen d'une parabole :

« Je pensai que le héros trouva sur quelque chêne de Dodone un masque ancien, où il resta peut-être quelque marque égyptienne, et qu'il le modifia à son goût, le touchant quelque peu par ci par là [...], si bien que, lorsqu'enfin il regarda par ses yeux, il s'aperçut qu'une autre respiration accompagnait la sienne sur les lèvres sculptées, et que ses yeux furent fixés à cet instant sur un monde de vision. De quelle autre façon le dieu

¹⁴⁷⁵ VIRGILE, *Enéide*, Livre II, vers 255.

¹⁴⁷⁶ Le poème sera intégré dans le recueil *The Wild Swans of Coole* (*Les Cygnes sauvages de Coole*) en 1919.

aurait-il pu nous approcher dans la forêt ? »¹⁴⁷⁷

Ce paragraphe dévoile les rouages de l'esprit poétique de Yeats et son enracinement dans le mythe. Synthèse du mythe de la Toison d'or, de celui des chênes sacrés de Dodone qui rendent l'oracle de Zeus par le bruissement des feuilles, et du regard fixe des idoles égyptiennes (avec des réminiscences du drame *At the Hawk's Well*¹⁴⁷⁸), la prise du masque représente l'approche de l'idéal comme une rencontre de l'homme avec le sacré. Le divin apporte son souffle et laisse passer le regard vers un monde au-delà de la réalité humaine. L'activité créatrice du poète et du héros à l'égard de ce legs s'oppose à la passivité du saint : le poète et le héros modifient les traits du masque de Dodone à leur convenance. De la condition d'homme, le traité glisse alors vers la condition du poète. Le masque sculpté est le symbole d'une création du passé (masque de la tragédie antique, du théâtre Nô japonais), à laquelle le poète donne une nouvelle apparence et une autre vie.

Représentant l'arbre de vie, le chêne formule aussi une expression plénière de l'existence. « Anima Hominis » soumet la création du poète, comme la vie de l'homme en général et la naissance de figures qui ont agi sur le monde au cours cyclique de la nature soumis à l'évolution de la lune : le Christ et Bouddha sont appelés comme fondateurs mythiques de religions et de civilisations, mais aussi Napoléon, l'empereur entouré de légendes. Pour Yeats, les événements décisifs dans le monde et dans la vie individuelle deviennent désormais calculables selon des méthodes mathématiques.

La troisième partie, « Anima Mundi » (« L'Âme du Monde »), plonge le lecteur dans l'au-delà de l'existence humaine. Yeats reprend et prolonge la citation de Virgile, pour se pencher sur le processus de l'imagination et la naissance des images dans le subconscient¹⁴⁷⁹. Grâce à la méthode associative, il découvre l'émergence d'images inconnues qu'il retrouve plus tard dans des ouvrages qu'il ignorait. Soutenu par ses lectures de C. G. Jung, il conclut à l'existence d'une Grande Mémoire universelle. Pour désigner cet univers vivant et invisible, le poète emprunte le nom à l'œuvre de Henry More. Selon Yeats, les âmes des morts peuplent cet endroit où elles sont dotées du

¹⁴⁷⁷ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae, Mythologies, op. cit.*, p. 335 :

“I thought the hero found hanging upon some oak of Dodone an ancient mask, where perhaps there lingered something of Egypt, and that he changed it to his fancy, touching it a little here and there, [...]; that when at last he looked out oh its eyes another's breath came and went within his breath upon the carven lips, and that his eyes were upon the instant fixed upon a visionary world. How else could the god have come to us in the forest?” (Nous traduisons.)

¹⁴⁷⁸ W. B. YEATS, *Au Puits de l'Epervier*, écrit en 1916.

¹⁴⁷⁹ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae, op. cit.*, p. 344.

pouvoir de matérialisation et de métamorphose, leur permettant de créer l'apparence de leur choix, pensée ou fantôme.

La communication avec les images et esprits de l'au-delà est possible ; elle passe par l'association d'images, d'objets ou de pensées. Yeats s'en réfère à Shelley qui considère les esprits des hommes comme des « miroirs du feu dont nous avons tous soif »¹⁴⁸⁰, le divin se reflète dans l'imagination. Mais l'image nous parvient fragmentée et le poète irlandais s'interroge : « Quoi ou qui a cassé le miroir ? »¹⁴⁸¹ Le miroir, motif d'un passage d'*Hérodias* de Mallarmé, que Yeats affectionnait¹⁴⁸², représente ici la réflexion quasi-optique dans l'esprit du poète. Le symbole passe de moyen de connaissance de soi au pouvoir créateur de l'imagination et à la projection d'images d'« Anima Mundi ». Dans le monde des esprits, aucune différence ne sépare les âmes des personnages historiques des figures mythiques créées par l'imagination humaine :

« [...] toutes nos images mentales, pas moins que les apparitions (et je n'ai aucune raison des les distinguer) sont des formes existant dans le véhicule général d'Anima Mundi, reflétées dans notre véhicule particulier, [...] »¹⁴⁸³

Le poète évoque l'exemple d'Hélène revivant en rêve sa passion pour Pâris. La scène sera intégrée dans une pièce sur l'actualité irlandaise, *The Dreaming of the Bones* (*Le Rêve des ossements*), publiée en 1919.

De l'*Enéide* de Virgile, Yeats trace la voie aux *Ennéades* de Plotin¹⁴⁸⁴ et à sa philosophie de l'âme – en passant par une réminiscence de Chaucer et le rêve mythologique de la *Maison de la Renommée* (1372-1380). Avec lui, le poète affirme sa conception poétique : « Nous choisissons nos images dans les temps anciens, nous tournons le dos à notre âge et tentons de sentir Chaucer plus proche de nous que le journal quotidien »¹⁴⁸⁵. Promouvoir la reprise des images éternelles permet de conserver l'intégrité de la vision poétique, philosophique et religieuse.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 364 : “mirrors of the fire for which all thirst”. (Nous traduisons.)

¹⁴⁸¹ *Ibid.* : “What or who has cracked the mirror?” (Nous traduisons.)

¹⁴⁸² W. B. YEATS, *The Trembling of the Veil, Autobiographies, op. cit.*, p. 321.

¹⁴⁸³ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae, op. cit.*, p. 352 :

“[...] all our mental images no less than apparitions (and I see no reason to distinguish) are forms existing in the general vehicle of Anima Mundi, and mirrored in our particular vehicle, [...]” (Nous traduisons.)

¹⁴⁸⁴ Kathleen RAINE, « Hadès enveloppé de nuages », *W. B. Yeats. L'Herne, op. cit.*, p. 256. Kathleen Raine fait remarquer la ressemblance entre certains paragraphes d'*A Vision* et l'œuvre de Plotin.

¹⁴⁸⁵ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae, op. cit.*, p. 341 : “We select our images from past time, we turn from our own age and try to feel Chaucer nearer than the daily paper.” (Nous traduisons.)

d) *A Vision* : expression de l'unité d'être et de l'unité de l'œuvre

d.1/Édition de 1925

En 1917, année de parution de l'essai *Per Amica Silentia Lunae*, Yeats annonce à son père la préparation d'un système rendu nécessaire par une double motivation, religieuse et poétique, le besoin de cohérence et l'ambition de présenter les structures élémentaires de l'expérience humaine¹⁴⁸⁶. Cette même année, le poète découvre les dons d'écriture automatique de sa jeune épouse. Passionné par le contenu et le mode de transmission, Yeats se met à retranscrire patiemment ces messages. Les commentaires rédigés par lui pour les drames *The Dreaming of the Bones*, *The Only Jealousy of Emer* et *Calvary*, expliquent la genèse de cette œuvre complexe par les recherches que Michael Robartes, protagoniste de *Rosa Alchemica*¹⁴⁸⁷, lui aurait communiquées, poussant la fantasmagorie jusqu'à parler de « mon édition des papiers de Robartes »¹⁴⁸⁸. Pour *A Vision*, le poète n'agit donc que comme éditeur d'un manuscrit rédigé par un autre qui y présente le résultat de recherches sur le symbolisme religieux, menées en philosophie mystique et en ethnographie au cours de voyages jusqu'au fond des pays arabes.

La première édition voit le jour en 1925. Une dédicace adressée à « Vestigia », nom ésotérique de la sœur de Mac Gregor Mathers¹⁴⁸⁹, explique l'œuvre comme l'aboutissement d'un désir ancien pour un système de pensée qui sera la base et la référence pour la création poétique. Yeats reconnaît sa dette envers ses prédécesseurs dans cette voie, mais revendique une approche originale :

« Ce que j'ai découvert n'est, en effet, rien de nouveau, car je démontrerai dès à présent, que Swedenborg et Blake et beaucoup avant eux savaient que toute chose a ses spirales ; mais Swedenborg et Blake préféraient les expliquer de manière figurative, et, ainsi, suis-je le premier à substituer à des figures bibliques ou mythologiques des mouvements historiques et des hommes et des femmes réels. »¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁶ Cf. Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, op. cit.*, p. 216-217.

¹⁴⁸⁷ Cf. W. B. YEATS, *A Variorum Edition of the Plays, op. cit.*, pp. 566 et 778.

¹⁴⁸⁸ W. B. YEATS, *A Variorum Edition of the Plays, op. cit.*, p. 566 : "my edition of the Robartes papers". (Nous traduisons.)

¹⁴⁸⁹ Samuel Liddell « MacGregor » Mathers (1854 – 1918), occultiste et magicien anglais, fondateur de l'*Ordre Hermétique de la Golden Dawn*.

¹⁴⁹⁰ W. B. YEATS, *A Vision*, T. Werner Laurie Ltd., Londres 1925, p. XII : "What I have found indeed is nothing new, for I will show presently that Swedenborg and Blake and many before them knew that all things had their gyres; but Swedenborg and Blake preferred to explain them figuratively, and so I am the first to substitute for biblical and mythological figures, historical movements and actual men and women." (Nous traduisons.)

Le poète cherche à concevoir un ensemble cohérent des idées et des croyances de tous les temps, entreprise qui, selon lui, n'avait pas été tentée depuis le Moyen Âge. Toutefois, en choisissant comme référence les poètes de l'Antiquité et Dante, il témoigne d'une ambition plus importante. Ces œuvres, que l'on pense à la *Théogonie* d'Hésiode, aux *Muses* d'Héraclite ou à la *Divine Comédie*, élaborent une cosmogonie qui outrepassa les limites établies entre la théologie, la philosophie et les sciences pour y associer l'approche rationnelle, intuitive et émotionnelle du monde. Par ailleurs, ni Héraclite, ni Dante ne manquent d'intégrer des pensées politiques dans leurs œuvres, réconciliant ainsi action pratique et intellectuelle. Suivant cette lignée, le poète espère, en effet, composer une œuvre dont l'abstraction voulue agisse comme structure formatrice sur l'imagination, point de départ d'une nouvelle société : « la pensée n'est rien sans l'action, mais s'ils [mes anciens camarades d'études] parviennent à maîtriser ce qui y est le plus abstrait et en font le fondement de leurs visions, le rideau peut se lever sur *un nouveau drame*. »¹⁴⁹¹

L'inspiration mythique de la théorie exposée par Yeats passe par l'effort d'appliquer une certaine rigueur scientifique – formes géographiques, calculs astronomiques – à des spéculations sur le rapport entre réalité terrestre et surnaturel. Le titre énonce clairement l'origine de l'ouvrage. *Une Vision*, que la « Dédicace » qualifie de « révélation », se rattache aux perceptions visuelles et extrasensorielles d'une constellation d'images qui relève du domaine religieux ou spirite. L'ouvrage poursuit la longue lignée qui va des visions mythiques de l'Antiquité à celles des prophètes de l'*Ancien Testament*, à *L'Apocalypse* de Saint Jean, aux visions des saints chrétiens et ermites, à celles poétiques et mystiques de Dante, Swedenborg et Blake.

Le sous-titre précise une visée ontologique : « Une Explication de la Vie, fondée sur les écrits de Giraldus et sur certaines doctrines attribuées à Kusta Ben Luka »¹⁴⁹². Le choix de cette autorité favorise l'idée d'une herméneutique d'un texte chrétien médiéval d'Occident à la lumière d'une doctrine philosophique d'Orient. L'historicité des auteurs et des œuvres se perd dans le brouillard du temps. Giraldus est bien l'auteur d'un ouvrage intitulé *Speculum Angelorum et Hominum*, mais cet écrit fut brûlé comme hérétique et sa redécouverte est pure fiction. L'existence de Kusta Ben Luka, philosophe

¹⁴⁹¹ *Ibid.* : “thought is nothing without action, but if they will master what is most abstract there and make it the foundation of their vision, the curtain may ring up on *a new drama*.” (Nous traduisons.) Yeats souligne.

présupposé de la cour de Hârûn Al-Rashîd, n'est pas attestée. Avec ses auteurs pseudo-historiques, le sous-titre produit une formidable fusion de deux civilisations opposées, dans le but inavoué d'introduire le lecteur dans un univers médiéval légendaire au temps des troubles religieux en Occident et des contes des *Mille et Une Nuits* d'Orient.

L'explication de la vie présentée dans une perspective cyclique par le mouvement de la roue lunaire et de spirales est déjà ancienne. Mais l'ontologie de Yeats sera exposée et donc soutenue par des faits historiques et des personnages connus. La démonstration d'une vision mythique par l'histoire tend à intégrer l'événement et la personne dans le mythe, car c'est lui qui explique fondamentalement leur nature, origine et devenir. L'illustration de chaque phase de la lune, équivalent au type d'une personnalité et d'une époque, mêle le mythe au passé historique et à la vie des contemporains. Renversant la méthode de ses prédécesseurs, Yeats fait de la figure et de l'événement une preuve de la validité du mythe, concrète et vérifiable. Ils ne sont pas des allégories, mais des expressions vivantes de la phase qu'ils incarnent.

Cette première édition d'*A Vision* est composée de quatre livres alternant récits, exposés, dialogues et poèmes. Les deux premiers livres présentent le contenu de l'enseignement de Kusta Ben Luka au khalife. Introduit par le poème « Leda et le Cygne », le livre III rompt avec la fiction orientale. Sous le titre *Colombe ou Cygne*, il expose le système des « cônes historiques » qui déterminent le cours de l'histoire et l'évolution des civilisations. Le dernier livre explique le parcours de l'âme, il est encadré par les poèmes « Le Fou au bord de la route » et « La Nuit de toutes les âmes ».

« Le Fou au bord de la route » a été publié une première fois sous le titre « Cuchulain. La fille et le Fou ». Cette référence établit un lien direct avec le destin du héros irlandais et deux drames qui le rattachent aux actes d'un fou : *On Baile's Strand*. Le poème désigne le rapport étroit entre l'œuvre de pensée, la création poétique et dramatique avec une source commune d'inspiration. Il permet d'éclairer le fond mythique de la phase 28 du cycle de Yeats. Il intègre, en 1928, le recueil *La Tour*, mais sera exclu de la deuxième édition d'*A Vision*.

¹⁴⁹² W. B. YEATS, *A Vision. An Explanation of Life founded upon the writings of Giraldus and upon certain doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, London 1925. (Nous traduisons.)

d.2/A *Vision* : deuxième édition

Insatisfait de la première édition, Yeats publie, en 1937, une seconde version profondément révisée et enrichie. Dans une partie « Introduction », le poète s'explique en détails sur l'expérience médiumnique, ici dévoilée comme la véritable source de sa théorie. « Un paquet pour Ezra Pound » remplace la dédicace à « Vestigia ». Le poète irlandais en appelle au caractère mythique du système qu'il estime le fondement d'une foi nouvelle consacrant une « divinité nouvelle »¹⁴⁹³.

Cette divinité est annoncée dans une comparaison entre Œdipe et le Christ dans son existence humaine. Leur mort différente illustre les deux contraires du cycle lunaire : Œdipe s'enfonçant dans les entrailles de la terre, fin de la tragédie *Œdipe à Colone*, fait face au Christ s'élevant vers le ciel. Pour Yeats, ces deux figures représentent, « les deux plateaux d'une balance »¹⁴⁹⁴. L'alternance de leur existence est mise en rapport avec celle d'ères historiques aux caractéristiques opposées, s'enchaînant selon les règles d'un éternel retour. Autour de la figure d'Œdipe, Yeats construit tout un réseau de correspondances avec d'autres époques, plaçant sur un pied d'égalité : l'âge d'Homère, des œuvres et personnages littéraires comme Cordelia et Lear de la pièce de Shakespeare, *Gulliver* de Swift et *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, des mythes et légendes irlandais, à côté des figures d'artiste et de saint Michel-Ange et Catherine de Gênes. La dissemblance entre Œdipe et le Christ est illustrée par ces deux personnages historiques et fondée sur la différence d'époque. Le poète s'interroge : « qu'arriverait-il si tous les deux mille ans approximativement, quelque chose se produisait qui rende l'un sacré et l'autre séculier ? »¹⁴⁹⁵ Le nivellement des siècles, la proximité des personnages littéraires, mythiques et historiques associés à une théorie qui revendique sa démarche scientifique, attirent le mythique et l'imaginaire dans le cercle de l'historiquement démontrable.

Dans la section suivante, Yeats reprend l'ancienne « Introduction » sous le titre : « Stories of Michael Robartes and his Friends : An extract from a record made by his pupils » («Histoires de Michael Robartes et de ses amis : Un extrait d'un compte-rendu fait par ses élèves »). Le texte aborde la découverte du livre de Giraldus avec ses images à la signification obscure. Un prolongement du mythe de Lédä termine le récit : Michael

¹⁴⁹³ W. B. YEATS, *A Vision*, 1937, p. 27 : «a new divinity». (Nous traduisons.)

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 29 : «the two scales of a balance». (Nous traduisons.)

¹⁴⁹⁵ *Ibid.* : «What if every two thousand and odd years something happens in the world to make one sacred, the other secular; [...]?» (Nous traduisons.)

Robartes s'apprête à illustrer la fin de la civilisation par la découverte dans un temple à Sparte d'un troisième œuf de Lédä, un œuf qui, contrairement aux œufs de la mythologie grecque – tantôt blanc, tantôt rouge orangé¹⁴⁹⁶ – est de couleur bleue telle que la fleur du romantisme allemand et de Novalis. Conjuguant les mythes grec et allemand, le changement de coloris mène à la conclusion que l'objet cultuel du temple ne peut être identique aux deux œufs déjà éclos, mais apporte une nouvelle eschatologie. Il tire du mythe grec la perspective d'une destruction, provoquée par l'attrait fatal de la beauté parfaite d'une femme – vision apocalyptique – et du romantisme allemand, spirituel, l'espoir d'une transcendance – vision eschatologique. « Une beauté terrible est née »¹⁴⁹⁷, dit Yeats en évoquant les soulèvements de Pâques à Dublin. La nouvelle naissance s'inscrit dans cette même union de beauté et de violence. Le troisième œuf de Leda rattache l'histoire au mythe et le mythe à l'histoire, il contient le germe du futur inconnu dont les contours sont fixés par les lois de la roue de l'évolution.

Cependant, Yeats semble hésiter. Alors que Robartes appelle à se préparer à la guerre (« Aimez la guerre pour l'horreur, que la foi puisse être changée, la civilisation renouvelée »¹⁴⁹⁸), le mystique Aherne intervient : « pourquoi la guerre serait-elle nécessaire ? Ne sauraient-ils développer leurs caractéristiques d'une autre manière ? »¹⁴⁹⁹ Le poète philosophe, à la recherche de la vérité dernière sous les masques de ces deux personnages, peine à admettre les conséquences d'une prophétie qui découle inmanquablement de sa vision du monde.

De même que l'histoire, l'âme humaine évolue selon un système. Si l'évolution du monde est une conséquence logique du mythe grec, la pérégrination de l'âme s'appuie sur le mythe biblique : la sorcière d'Endor invoque le prophète Samüel. Une lettre adressée au poète par le frère (imaginaire) d'Owen Aherne (lui aussi imaginaire) fixe le récit à un lieu et une période précis, l'Irlande en 1919, 1922 et 1923. Par ce procédé la vie et les recherches des personnages acquièrent des contours très concrets, la cosmogonie qu'ils informent, soulignée par la référence aux philosophes étudiés, gagne l'apparence d'une synthèse moderne.

¹⁴⁹⁶ Robert GRAVES, *Les Mythes grecs*, op. cit., p. 66.

¹⁴⁹⁷ W. B. YEATS, « Easter 1916 », *Michael Robartes and the Dancer, Collected Poems*, op. cit., p. 203 : « A terrible beauty is born ». (Nous traduisons.)

¹⁴⁹⁸ W. B. YEATS, *A Vision*, 1937, p. 52 : « Love war because of its horror, that belief may be changed, civilization be renewed. » (Nous traduisons.)

L'exposition de la théorie de Yeats qui va suivre est introduite par le poème programmatique « The Phases of the Moon », (« Les phases de la lune ») qui résume le récit d'une rencontre nocturne entre Robartes et Aherne au pied de la tour de Yeats et apporte l'exposition poétique du système. Véritable prélude au développement théorique, son noyau est un chant métaphysique et mythique qui combine l'influence de Dante et Blake à celle des poètes épiques Homère, Virgile, Sturluson, Eschenbach. La première fonction de l'image mythique dans ce poème consiste à inscrire le schème circulaire dans un mythe fondateur de l'humanité :

« Onze passe et alors
Athéna prend Achille par les cheveux,
Hector est dans la poussière, Nietzsche est né,
Car le croissant du héros est le douzième. »¹⁵⁰⁰

La concision de ces quatre vers est fondée sur le pouvoir évocateur et référentiel des seules figures mythiques, pour décrire un changement de phase. Par l'asyndète, Yeats trace une courbe hyperbolique qui mène de la roue lunaire, par l'événement guerrier mythique, au philosophe Nietzsche, héros de l'esprit, pour revenir au système. La relation syntaxique est à la base d'une fusion des sphères, des lieux géographiques et des époques. Il en résulte chez le lecteur une perte de la distinction espace-temps, un mélange des ères historiques et mythiques et une assimilation de l'acte guerrier à l'œuvre du penseur, du fait à l'idée.

Le poème relie deux épisodes de l'*Iliade* : l'intervention d'Athéna sommant Achille au vers 197 du chant I et la fin d'Hector trompée par la déesse aux vers 188-330 du chant XXIII. Par cette association étroite, le poète résume le mythe de la fin d'une civilisation à travers le destin interdépendant de deux héros soumis à une volonté surnaturelle. L'allusion à la métamorphose de la déesse s'oppose à la notion de métempsychose de l'âme du héros dans les vers suivants. Le symbolisme du chiffre 3, implicite dans le mythe (la course d'Hector poursuivant Athéna) revient dans la réincarnation des âmes, puis vient clore le poème avec la triple ronde d'une chauve-souris autour de Aherne. Les deux épisodes du mythe confondus ouvrent à la portée métaphysique du poème, sur les rapports de l'homme au spirituel, anticipant le Livre II,

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 53 : "why should war be necessary? Cannot they develop their characteristics in some other way?"

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.60 :

"Eleven pass, and then
Athena takes Achilles by the hair,
Hector is in the dust, Nietzsche is born,

The Soul in Judgement (L'Âme au Jugement), qui décrit les phases de la longue évolution de l'âme après la mort. Le poème introduit ainsi à la partie théorique de l'œuvre organisée en cinq livres.

A Vision réunit des poésies, poésies dialoguées et proses avec des représentations graphiques qui combinent éléments figuratifs et anthropomorphes, signes cabalistiques et du zodiaque et des figures géométriques. La reproduction présumée d'un diagramme complexe du livre de Giraldus précède Le Livre I. Cette illustration de la partie *The Great Wheel (La grande Roue)*¹⁵⁰¹ réalise une composition autour des chiffres 3 et 4 et de l'inscription ordonnée de cercles, carrés et triangles qui s'emboîtent. Cette image, une forme occidentale du mandala hindou¹⁵⁰², anticipe sur le développement du système tout en le rattachant aux spéculations hermétiques de la Renaissance. L'analyse des composantes mathématiques révèle des origines cabalistiques, mystiques et mythiques, les images parlent sous le couvert des signes. Sous l'abstraction apparente, chacune des formes et images porte en elle une multitude de références mythiques, ésotériques et religieuses qui déterminent une charge symbolique exceptionnelle, reflet de l'immense érudition et de l'esprit de synthèse du poète. Yeats y propose la formule graphique de la fameuse quadrature du cercle.

L'association de l'arithmétique à la géométrie, apporte à la cosmogonie du poète une portée référentielle qui complète celle du mot et de l'image. Le chiffre remplit une fonction d'indicateur directionnel. Chez Yeats les figures géométriques associées aux nombres, constituent des archétypes, sur lesquels viennent s'agglomérer images naturelles ou artificielles, symboliques ou mythiques, entraînées dans le tourbillon des roues et spirales.

En exposant sa théorie à partir de la roue des vingt-huit phases lunaires, Yeats propose une phénoménologie de l'homme et de l'image, qui est perception ou sujet de désir et donc idéale. Chaque phase est représentée par une figure emblématique, mythique ou historique. Trois figures exceptionnelles en ressortent, incarnant des phases cruciales : le Faune dansant en phase deux, Hélène en phase quatorze, le Christ et Dionysos en phase quinze, le Fou en phase vingt-huit. Yeats associe ces figures à des

Because the hero's crescent is the twelfth." (Nous traduisons.)

¹⁵⁰¹ L'illustration de l'ouvrage est d'Edmund Dulac.

¹⁵⁰² Dans l'hindouisme et le bouddhisme, le mandala est une représentation du cosmos. C. G. Jung s'est intéressé aux mandalas apparaissant dans certains rêves.

scènes précises. Ainsi Aphrodite « s'élève d'une mer déchaînée »¹⁵⁰³ et Hélène « ne serait Hélène sans le siège de Troie »¹⁵⁰⁴.

Sous le titre *Colombes ou Cygne*, le Livre V oppose l'ère chrétienne à l'ère gréco-latine sous la forme géométrique du sablier. Le sonnet « Leda » ouvre au développement projetant ainsi en avant la deuxième image du titre. Le poème décrit la rencontre amoureuse entre Lédä et la divinité métamorphosée en cygne dans les deux premiers quatrains comme le viol de la femme terrifiée et sans défense. Aucun nom n'est prononcé dans le corps du poème, seul le titre et les événements appelés dans le premier tercet désignent les protagonistes. Le poète présente l'événement comme le moment crucial qui bouleverse le monde grec. La vision de la chute de Troie et de la mort d'Agamemnon est présentée comme la conséquence directe du viol sous la forme d'un éclair dans l'esprit de Lédä. Le poème s'achève en questionnant le rapport entre l'homme et le divin, la lucidité de la femme sur l'avenir de la société liée à l'événement personnel et la possibilité d'un transfert de savoir entre le divin et l'être humain. La scène mythique s'ouvre sur l'universel humain.

Dans la partie théorique, colombe et cygne, métamorphoses respectivement du Dieu chrétien et de la divinité souveraine de la mythologie antique, président l'orientation dualiste d'une présentation chronologique de 4000 ans d'histoire, abordée du point de vue de la succession de deux civilisations. L'apparente inversion des ères dans le titre est indicative d'une évolution future qui se précisera au cours du développement. Cependant le champ référentiel de ces oiseaux symboliques s'avère bien plus vaste. Compagnon d'Apollon, le cygne est l'image de l'art et son chant voix du poète, alors que la colombe s'assimile traditionnellement à l'âme. D'où un second niveau de signification qui désigne ce livre comme l'unité de l'âme et de l'œuvre poétique. Cette ouverture explique la double composition d'un texte qui parle de mouvements intellectuels et spirituels exprimés par l'art. Le cadre formé par les deux poèmes « Leda and the Swan » et « All Souls Night » complète une unité de fond où mythe, pensée et âme fusionnent dans l'image poétique.

Avec ce cinquième livre, le poète se montre fidèle au modèle du *Pentateuque*. Yeats a évoqué l'image et le mythe de Moïse à deux reprises : il introduit à la phase 15 dans le poème « The Phases of the Moon », et illustre la phase 10 au Livre I. Par

¹⁵⁰³ W. B. YEATS, *A Vision*, 1937, p. 267 : "Aphrodite rises from a stormy sea". (Nous traduisons.)

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 268 : "Helen could not be Helen but for beleaguered Troy." (Nous traduisons.)

ailleurs, Yeats se retrouve à la fin d'*A Vision*, dont l'édition correspond aussi à la fin de sa vie, dans la situation du personnage biblique. Comme Moïse qui ne peut qu'apercevoir de loin la terre promise, début d'une nouvelle existence pour son peuple, le poète est au seuil d'un nouveau monde qu'il sait ne pas pouvoir franchir, et dont il ne peut obtenir qu'une vue lointaine.

Mesures de l'avènement et du déclin, les millénaires construisent l'histoire d'une civilisation en thèse et antithèse, menant à un échec de la synthèse. Le poète se livre à une application expérimentale qui démontre par le fait l'impossibilité de la synthèse dernière dans le monde humain. La méditation philosophique est, là encore, rendue par la figure mythique ; Aphrodite, Hélène, Niobé, Junon sont des incarnations de l'empire gréco-romain et du rythme cyclique de son histoire. Léda, figure tutélaire de la Grèce antique fait face à la Vierge Marie représentant l'avènement du christianisme. Mais l'œuf de Léda sera assimilé à l'œuf cosmique parachevant ainsi sa transformation en mythe universel. Le changement imminent dans l'avènement d'un mythe nouveau est appelé par le mythe de Salomé qui signifie le remplacement d'un cycle lunaire par un cycle solaire. Le mythe exprime le changement des styles artistiques : dans les représentations de l'époque, la tête de l'empereur s'entoure du disque solaire. Figure mythique et divine, ainsi modèle de l'homme parfait, « la plus ancienne image du Christ a été copiée sur celle de l'Apothéose d'Alexandre le Grand »¹⁵⁰⁵. De l'antiquité grecque s'élève, sans être nommée et en antithèse au Christ, une silhouette familière, celle d'Œdipe : « Deux mille ans auparavant, Son prédécesseur, soucieux seulement des hommes héroïques, s'était tenu ainsi, [...] »¹⁵⁰⁶. L'allusion évoque la dernière scène d'*Oedipe à Colone* de Sophocle, adapté par Yeats en 1934. La majuscule du pronom possessif désigne la stature divine du Christ, par rapport à l'être humain que représente Œdipe.

Le Livre V se termine sur une scène mythologique évoquée déjà dans le Livre III. Le mythe du double formulé par les deux présences d'Héraclès, l'ombre évoluant dans l'obscurité et le héros divinisé donne une perspective de l'homme futur. Ce mythe atteste une vision volontariste de l'homme responsable de son existence et capable de décider de son orientation entre les deux extrêmes qui s'offrent à lui.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 273 : "the earliest sculptured image of Christ is copied from that of the Apotheosis of Alexander the Great." (Nous traduisons.)

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 285 : "Two thousand years before, His predecessor, careful of heroic men alone, had so stood [...]." (Nous traduisons.)

L'image mythique structure et imprègne profondément l'exposition du Livre V. Chaque stade connaît son expression dans le mythe, chaque ère émerge du mythe pour y disparaître. Arts plastiques et littérature s'avèrent représentatifs de leur époque par rapport à leur préoccupation avec le mythe et au travers de sa fonction, de sa signification, de sa nature et du façonnement qu'ils lui font subir. Aussi, selon Yeats, Shakespeare produit des œuvres mythopoïétiques, Milton emploie une mythologie antique à des fins d'ornement, alors qu'un contact mystérieux émane de la mythologie de Blake, comme des œuvres symbolistes. Bien que les techniques, la science et la raison inductive viennent s'opposer à l'influence du mythe, elles finissent par y reconduire.

Avec « All Souls' Night » la cosmogonie se clôt sur un poème comme elle avait débuté. La poésie forme ainsi le cadre de l'œuvre. En tant qu'épilogue, il répond aux « Phases of the Moon » qui constitue le prologue au discours théorique. Les deux poèmes posent la présence du poète au début et à la fin de l'ouvrage autour du même sujet et dans le même cadre : la nuit, la progression cyclique, le système et ses phases. Mais le dialogue est remplacé par un monologue intérieur, les figures mythiques et la présentation directe des phases laissent la place au souvenir de personnes proches décédées. Le poète présente comme une variation sur le même sujet, apportant un dénouement à sa quête. « The Phases of the Moon » se situait en bas de la tour, à l'extérieur, « All Souls' Night » nous fait entrer dans la tour, lieu de création, mais aussi l'image de l'esprit du poète.

Succédant immédiatement au Livre V, le poème poursuit la réflexion, se nourrit de ses images et ferme le cercle historique ouvert par le poème « Leda and the Swan ». Si Leda évoque le moment qui crée une nouvelle civilisation, le mois de mars, « All Souls' Night » se situe en fin d'année, au mois de novembre. Nom chrétien de la nuit de Samhain, fête celtique qui célèbre le moment où la frontière entre morts et vivants est perméable, le titre désigne au-delà de la vie humaine, celle de la civilisation chrétienne au terme d'une Grande Année et l'aboutissement d'une certaine recherche métaphysique. Evocation d'une séance spirite, le poème invoque trois personnalités représentant trois voies de la recherche spirituelle. Quatrième personnage du groupe, le poète ramène l'expérience métaphysique dans le monde terrestre. La présentation successive des personnages semble indiquer trois stades de sa propre quête spirituelle et trois masques de son aventure. A la fin du poème, le poète est entré dans la dernière

phase de sa vie, il se tourne vers le monde surnaturel en s'enfonçant, comme Œdipe, dans ce monde et le sort général de l'humanité. Le mythe absorbe son auteur.

Parallèlement à la conception d'*A Vision*, deux figures ont acquis une importance grandissante dans la création de Yeats, jusqu'à devenir les sujets de drames : deux adaptations de la tragédie grecque, *Sophocles' King Oedipus* (1928) et *Sophocles' Œdipus at Colonus* (1934), puis inspirés par le théâtre mythique du Nô japonais, *Calvary* (1920) et *The Resurrection* (1931). Ces deux dernières pièces relient le mythe biblique au mythe grec. Le Christ et Dionysos se rencontrent dans le motif du sacrifice. La thématique de la résurrection est intégrée dans la notion de pérégrination de l'âme et lancée comme un reproche au Christ, remettant ainsi en cause la mission de « Sauveur ».

e) A l'ombre de Cuchulain

Un des avatars du poète fou, mais aussi un des grands masques de Yeats, la figure de Cuchulain a accompagné toute l'œuvre du poète irlandais. Sujet ou élément d'une œuvre, elle a investi tous les genres poétiques et toutes les expériences dramaturgiques depuis le recueil du jeune Yeats, *The Rose*, jusqu'à la dernière œuvre dramatique *La Mort de Cuchulain* et le poème « Cuchulain Comforted » dans *Last Poems*.

Le nom de Cuchulain apparaît pour la première fois dans sa création en 1892. Il est mentionné dans le troisième vers du poème mystique qui introduit le recueil *The Rose*, « To the Rose upon the Rood of Time » (« A la Rose sur la Croix du Temps ») : « Cuchulain se battant contre la marée amère »¹⁵⁰⁷. Le moi lyrique s'adressant à la rose, symbole mystique de la Vierge mais aussi d'Irlande, s'apprête à « chanter à la mode ancienne »¹⁵⁰⁸ ; il débute par le rappel de la mort de Cuchulain raconté dans les mythes du « Rameau Rouge ». Le sujet est développé dans le poème dialogué « Cuchulain's fight with the sea » (« Le Combat de Cuchulain contre la Mer »), publié la première fois le 11 juin 1892 dans *United Ireland*.

La découverte des mythes irlandais du « Rameau Rouge » est récente ; Yeats

¹⁵⁰⁷ W. B. YEATS, « To the Rose upon the Rood of Time », *The Rose, Collected Poems, op. cit.*, p. 35 : «Cuchulain battling with the bitter tide». (Nous traduisons.)

¹⁵⁰⁸ W. B. YEATS, « To the Rose upon the Rood of Time », *ibid.* : «sing the ancient way». (Nous traduisons.)

donne comme source l'ouvrage *Myths and Folk-Lore in Ireland* par Jeremiah Curtin, publié en 1890, la tradition orale du mythe et un conte du XIX^e siècle inclus dans *The Yellow Book of Lecan*¹⁵⁰⁹. Le poème raconte la vengeance d'Emer, l'épouse de Cuchulain, à cause de l'infidélité de son époux. Elle envoie leur fils commun provoquer le héros en duel. Le jeune homme, dont Cuchulain ignore l'identité, sera vaincu et décline enfin son nom au moment de mourir. Fou de douleur et victime d'un ensorcellement par les druides au service du grand roi Conchobar, Cuchulain se lance dans la mer pour un combat impossible contre les vagues. La jalousie à l'origine du désir de vengeance d'une femme cause la mort des deux héros. Inversion du mythe d'Œdipe, ici le père tue le fils. L'histoire tragique de Cuchulain évoque celle de son pays, mais aussi de tout être humain luttant contre les coups d'un destin cruel. Le poème indique encore un rituel d'initiation dans le cadre de l'ordre mystique que Yeats compose à la même époque.

Cuchulain sera le sujet de cinq drames, dont la comédie *The Green Helmet* (1910) et d'un poème, qui vont s'échelonner sur toute la vie de Yeats. En 1902, Yeats écrit l'introduction à *Cuchulain of Muirthemne*, traduit du gaélique par Lady Gregory. Viennent ensuite les drames : *On Baile's Strand* (1904) reprend le combat contre les vagues, *At the Hawk's Well* (1917) évoque la quête de Cuchulain, *The Only Jealousy of Emer* (1919) se déroule autour du corps de Cuchulain retrouvé inanimé sur la plage, puis *The Death of Cuchulain* (1939) passe en revue sa relation avec les trois femmes de sa vie au moment de mourir. Enfin, le poème « Cuchulain Comforted » montre l'âme du héros dans l'au-delà.

D'autres pièces sont indirectement liées à Cuchulain, l'héroïne de *The Shadowy Waters* (1911), du conte « The Binding of the Hair » et, sans être nommée, des deux drames dérivés de ce conte, *A full Moon in March* (1935), *The King of the Great Clock Tower* (1935) est Dectora, mère de Cuchulain et sœur du roi Conchubar. Le cycle du « Rameau Rouge » constitue encore le lien avec l'histoire de Deirdre, héroïne d'un drame éponyme de Yeats (1907), qui fuit en vain devant l'amour possessif du roi Conchubar. L'héroïne émerge dans *The Dreaming of the Bones*. Enfin, dans la tragi-comédie *The Herne's Egg* (1938), Congal, héros de la pièce, vengea, selon le mythe, la mort de Cuchulain en tuant ses meurtriers. Et l'on ne peut jamais être certain que telle allusion à l'épervier, l'oiseau héraldique du héros, ne contienne pas sa présence.

¹⁵⁰⁹ A. N. JEFFARES et A. S. KNOWLAND, *A Commentary on the Collected Plays*, op. cit., p. 25-26.

Pour les créations dramatiques incluant le personnage du Fou, Yeats offre lui-même le lien avec le cycle de Cuchulain. Il exprime clairement une parenté et une volonté d'abstraction dans l'« Introduction » à *The Resurrection* :

« j'eus totalement transformé en images le Fou et l'Aveugle, Cuchulain et Conchubar dont ils sont les ombres, [...] ils représentaient d'une certaine façon ces combattants qui tournent la roue de la vie. »¹⁵¹⁰

Le monde folklorique du Fou et de l'Aveugle, figures que l'on dirait sorties tout droit d'un tableau de Brueghel, pénètre le monde héroïque de l'Irlande antique.

Véritable colonne vertébrale de la création de Yeats, Cuchulain, héros de l'Irlande antique, s'insère dans l'actualité de l'insurrection de Pâques 1916. Le héros investit l'arrière plan du drame *The Dreaming of the Bones* (1919) écrit à partir de ces événements dramatiques. Son fantôme apparaît au centre du mouvement, à la Poste de Dublin, dans le poème « The Statues » : « Lorsque Pearse appela Cuchulain à ses côtés, qui traversa le bureau de poste ? »¹⁵¹¹ Et Yeats note le 28 juin 1938 le culte voué par les insurgés au héros motivant l'élévation d'une statue de Cuchulain au milieu de la poste après la reconstruction du bâtiment à la mémoire des événements tragiques¹⁵¹². « The Harlot sang to the Beggarman » (« La fille de joie chanta pour le mendiant ») réunit les héros du « Rameau Rouge » et pose Deirdre à côté du roi guerrier. Ce poème reprend l'évocation du héros aux côtés des insurgés en 1916, affirmant ainsi une dernière fois l'émergence déterminante du mythe dans l'actualité. Il clôt le drame *Cuchulain's Death*, et ainsi sa dernière œuvre deux jours avant son décès¹⁵¹³.

Si Cuchulain est le leitmotiv masculin de la création du poète, Hélène, archétype des beautés fatales mais innocente du malheur qu'elle provoque, est le pendant féminin, associé au mythe irlandais de Deirdre, et connaît la même longévité dans la création poétique de Yeats. Jean-Louis Backès note la fascination exercée par l'héroïne grecque, un enthousiasme qui dépasse de loin la passion du poète pour Maud Gonne qui fonde le niveau biographique de la signification : « Aussi, par brèves allusions, par fugitives lueurs, Hélène parcourt-elle toute sa poésie. »¹⁵¹⁴ Hélène et Deirdre apparaissent côte à côte dès le recueil *The Rose*. Dans le poème « The Rose of the World », composé comme un tableau et relié à Rossetti dans la dernière strophe, trois figures féminines se

¹⁵¹⁰ W. B. YEATS, *Explorations*, op. cit., p. 360.

¹⁵¹¹ W. B. YEATS, « The Statues », *Last Poems, Collected Poems*, op. cit., p. 375 : « When Pearse summoned Cuchulain to his side, / What stalked through the Post Office? » (Nous traduisons.)

¹⁵¹² Cf. A. N. JEFFARES, *A Commentary on the Collected Plays*, op. cit., p. 519.

¹⁵¹³ A. N. JEFFARES et A. S. KNOWLAND, *A Commentary on the Collected Plays*, op. cit., p. 691.

superposent. La première strophe peint un double arrière plan mythique grec et irlandais : l'incendie de Troie et le meurtre des fils d'Usna. Sur ce fond évolue une figure féminine dans un décor médiéval qui évoque la Vierge entourée d'archanges. La constellation des images mythiques superpose aux scènes de désastre, de guerre, de meurtre et de trahison, une vision légendaire de paix, de beauté, d'amour, de sainteté et d'éternité en contrastes indissociables. Jean-Louis Backès observe dans le poème « The Rose of the World » l'emploi des verbes « pass » (« passer »), « live on » (« continuer à vivre ») et « wander » (« errer »). Avec le verbe « arose » dans un autre poème du recueil « The Sorrow of Love » qui transforme l'image en « théophanie »¹⁵¹⁵, Hélène est l'égale d'une vision de beauté parfaite, une expérience vécue semblable à celle de Faust qui, après avoir bu le breuvage de la sorcière, est prêt à voir « Hélène dans toute femme », lorsqu'il rencontre Gretchen. Et c'est dans ce poème que débute l'identification de la révolutionnaire irlandaise Maud Gonne à Hélène de Troie qui pénétrera d'autres poèmes (« No second Troy », « A woman Homer sang »). On découvre ici un premier exemple de mythisation d'une personnalité vivante. D'une manière générale, ce recueil se caractérise non par des figures évanescences, mais par la netteté des contours, de l'aspect physique des figures mythiques et le réalisme des actions perpétrées par les héros et dieux du mythe.

En 1906, Yeats publie *Deirdre* avec cette note explicite : « Deirdre fut l'Hélène irlandaise, Naisi son Paris et Conchobar son Ménélas, et les événements eurent lieu, selon la chronologie classique des Bardes, vers la date de la naissance du Christ. »¹⁵¹⁶ Le poète établit ainsi le lien entre trois inspirations mythologiques grecque, irlandaise et chrétienne, autorisé par le legs de la tradition. En ce début du XXe siècle, à côté de *Deirdre*, un autre drame, *On Baile's Strand*, est consacré à la mise en scène d'une tradition hétérogène. Plus tard, le poète suggère un rapport entre les deux drames en invoquant deux dessins de Gordon Craig : pour lui, *L'Âge Héroïque - Matin* et *L'Âge héroïque - Soir* évoquent respectivement l'un et l'autre¹⁵¹⁷.

A plusieurs reprises, le poète a formulé le projet de réunir ses pièces. Une

¹⁵¹⁴ Jean-Louis BACKES, *Le Mythe d'Hélène*, Adossa, 1984, p. 114.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁵¹⁶ W. B. YEATS, *The Variorum Edition of the Plays*, op. cit., p. 389 : « Deirdre was the Irish Helen, and Naisi her Paris, and Conchobar her Menelas, and the events took place, according to the conventional chronology of the bards, about the time of the birth of Christ. » (Nous traduisons.) Notons que la mythologie des Bardes, vue par Yeats, présente quelques incohérences. Conchobar était déjà âgé, lorsqu'il fit tuer Naisi pour épouser Deirdre. Néanmoins, selon la tradition, il serait mort en apprenant la crucifixion du Christ, soit 33ans plus tard.

tétralogie devait, en 1897, réunir « une version poétique du grand conte épique celtique Deirdre, Cuchulain au Gué, la mort de Cuchulain et Diarmuid et Grania »¹⁵¹⁸. Mais en 1906, Yeats a modifié ses plans, il souhaite à présent un cycle d'au moins trois drames sur le héros guerrier, qu'il définit ainsi :

« L'une de ces pièces aura comme personnage principal Aoife, et le motif principal d'une autre sera le pouvoir des sorcières sur la vie de Cuchulain. La pièce actuelle [*Sur le Rivage de Baile*] est une sorte de carrefour [...] »¹⁵¹⁹

L'intérêt du traitement de ce mythe à travers différentes pièces réside dans la possibilité d'un changement de perspective. Dans le poème « Cuchulain's fight with the Sea », le poète aborde l'histoire de Cuchulain du point de vue de la femme et mère abandonnée, dans *On Baile's Strand*, traitant du même sujet, il privilégie celle du héros ignorant sa paternité. Avec l'introduction du Fou et de l'Aveugle qui encadrent le drame, deux intrigues se déroulent parallèlement à deux niveaux différents, avant de se toucher au paroxysme de la crise. Ce sont ces personnages secondaires qui dévoilent l'identité du jeune homme. Yeats a modifié les traditions transmises, tout en harmonisant les variantes et en apportant un éclairage différent sur les significations du drame dans chaque œuvre et par contamination entre les drames réunis.

f) La figure mythique dans l'œuvre poétique autour et après *A Vision*

Au cours des treize années qui séparent la première et la deuxième édition de la cosmogonie de Yeats, une œuvre dramatique d'une extraordinaire richesse empreinte des principes, formes et images de la cosmogonie, voit le jour. Frank Kermode relève à juste titre :

« la comparaison faite par R. P. Blackmur, qui dit que 'ce système' ressemble à un outil ; 'un outil a souvent un double rôle ; il exécute des travaux pour lesquels il a été créé, et, en même temps, il est *heuristique*, c'est-à-dire qu'il exécute d'autres choses qui n'auraient pu être imaginées sans lui' »¹⁵²⁰

L'image mythique sert de vecteur de concepts et d'images du système mythique de Yeats. Conçu dans cette optique, le drame *The Resurrection* retrouve et transcrit dans

¹⁵¹⁷ W. B. YEATS, « Preface », *The Variorum Edition of the Plays*, op. cit., p. 1301.

¹⁵¹⁸ W. B. YEATS, « Lettre à Fiona MacLeod », in : Birgit BJERSBY, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats*, op. cit., p. 57 : « a poetical version of the great Celtic epic tale Deirdre, Cuchullin at the Ford and Cuchullin's death and Dermot and Grainne ». (Nous traduisons.)

¹⁵¹⁹ W. B. YEATS, in A. N. JEFFARES et A.S. KNOWLAND, op. cit., p. 245 :

« One of these plays will have Aoife as its central character, and the principal motive of another will be the power of the witches over Cuchulain's life. The present play is a kind of cross-road [...] »

¹⁵²⁰ Franck KERMODE, « La Vie et l'œuvre de William Butler Yeats », in : W. B. YEATS, *Théâtre*, op. cit., p. 28.

l'événement mythique cônes ascensionnels et spirales horizontales dans la mise en scène de la collision de deux mondes et de l'interaction des civilisations. Une introduction développe par ailleurs l'intention signifiante qui sous-tend cette reprise surprenante du mythe chrétien et trace le lien vers la théorie d'*A Vision*. Ainsi enracinée dans la cosmogonie, l'action dramatique livre l'expression du choc par lequel une nouvelle prise de conscience s'impose. La confrontation par mythe interposé figure l'affrontement des religions et des visions du monde, pour laisser transparaître les conditions d'un avenir du monde contemporain. Selon Yeats, cette conception y est latente : « Il me semble ces derniers temps, que le sens de la réalité spirituelle vient, que ce soit à l'individu ou aux foules, d'un choc violent, et que cette idée a le soutien de la tradition. »¹⁵²¹

L'organisation du recueil poétique organise la rencontre des genres, en accueillant des poèmes issus de compositions diverses au sein d'un cadre exclusivement lyrique. Dès *The Wild Swans at Coole* (*Les Cygnes Sauvages de Coole*) (1919), des pièces reprises dans l'édition d'*A Vision* (« Under the Round Tower », « The Phases of the Moon ») jouxtent des morceaux extraits de drames (« The Cat and the Moon »). La poésie révèle cependant un caractère intime : dans maints poèmes, le poète semble s'adresser à lui-même, établir le dialogue entre deux parties d'une double existence intérieure (l'opposition entre l'âme et le cœur dans « Vacillation », « A Dialogue of Self and Soul ») ou avec une présence invisible devant laquelle il doit se justifier (« The Man and the Echo », « Are you content ? »).

Aux recueils composés durant la préparation de la cosmogonie, *The Wild Swans at Coole*, *Michael Robartes and the Dancer*, suivent des œuvres dont les titres désignent les symboles dominant la pensée du poète sur lui-même, son rôle et son art. *The Tower* (1928), *The Winding Stair and Other Poems* (1933), *A Full Moon in March* (1935). *Last Poems* (1936-39) médite sur le passé, la vieillesse et la mort, la survie de l'homme par la poésie (« The Municipal Gallery revisited », « Lapislazuli », « An Acre of Grass », « The Circus Animals' Desertion », « Cuchulain Comforted », « Under Ben Bulbin »).

The Tower, recueil publié après la première édition d'*A Vision*, reprend les idées, les images et pièces poétiques de la cosmogonie pour les intégrer à la composition poétique. Ces poésies y figureront accompagnées d'autres poèmes et d'extraits d'œuvres dramatiques conçus à la même époque (*The Resurrection*, *Oedipus at*

¹⁵²¹ W. B. YEATS, *Explorations*, op. cit., p. 364-365.

Colonus). Le poète tisse ces différents apports en une unité nouvelle qui reflète à l'échelle inférieure l'organisation de toute l'œuvre. De la même manière que dans *A Vision*, l'image et la figure mythiques, vécu personnel, histoire ancienne ou récente, paysages naturels, figures abstraites et conceptions métaphysiques et philosophiques forment un tissu dense et homogène. Des titres relevés dans la mythologie (« Leda and the Swan », « Colonus' Praise »), des figures légendaires et folkloriques (« The Mermaid », « The Fool by the Roadside ») avoisinent avec des évocations surnaturelles et métaphysiques (« I see Phantoms of Hatred », « All Souls' Night »), des méditations sur la condition humaine (« Youth and Age », « Human Dignity »), des représentations artistiques du mythe (« Sailing to Byzantium », « On a Picture of a Black Centaur »), des lieux familiers, événements contemporains, souvenirs du passé personnel, rencontres, et des figures et images d'*A Vision* (« Owen Aherne and his Dancers », « The Wheel »).

L'importance de ce recueil est soulignée par la présence du premier testament de Yeats, le poème emblématique « The Tower » (« La Tour »). La tour renvoie à la tour normande, Thoor Ballylee, que le poète a choisi d'habiter. Edifice dont le toit est en ruine, elle est un symbole du poète lui-même atteint par l'âge et une expression de la volonté de l'esprit qui lance son imagination loin des attaches terrestres. Le poète y invite arbres et ruines aux alentours à lui révéler les images du passé. Son parcours s'arrête sur le poète aveugle Raftery qui, en son temps, chantait la beauté fatale d'une jeune paysanne, comme Homère célébrait jadis Hélène. L'analogie mène Yeats à sa propre créature : Hanrahan sera la seule évocation d'une chaîne d'apparitions fantômatiques que le poète souhaite garder auprès de lui et dans lequel il finira par se fondre. Ce testament spirituel met en évidence une conception de la poésie qui se veut synthèse :

« J'ai préparé ma paix
A l'aide des œuvres doctes de l'Italie,
De belles pierres de la Grèce,
De visions de poète,
De souvenirs d'amour,
De souvenirs de mots de femme,
Toutes ces choses dont
L'homme compose un rêve
Surhumain qui ressemble à un miroir. »¹⁵²²

¹⁵²² W. B. YEATS, « La Tour », *Choix de Poèmes*, trad. René FRECHET, Aubier, Montaigne, Paris 1975, p. 181.

L'homme et, plus particulièrement le poète, est le créateur véritable de son au-delà. Ici, il compose son paradis terrestre à partir des œuvres les plus achevées de l'art, de la sagesse et des expériences amoureuses. Dans cet état de perfection, il se découvre comme dans un miroir qui reflète l'absolu (l'idéal de lui-même, de son art). L'image d'Eden est ainsi extraite du rêve humain et de ses aspirations à la beauté et à l'amour.

La tour, l'escalier en spirale, la lune, la danse, avec leur cortège de références à la vie du poète, à l'histoire et au mythe, constituent des symboles omniprésents dans les recueils de la maturité. Réunies en l'évocation du poème « Blood and the Moon » (« Le sang et la lune »), ces images décrivent passé et présent de l'homme à partir des deux expressions du pouvoir humain, l'action de l'esprit et l'action guerrière, au regard de la tour normande de Yeats.

A côté des figures imaginaires connues – Hanrahan, Michael Robartes et Owen Aherne –, se lèvent la vieille prostituée Crazy Jane, son compagnon Tom the Lunatic et le mystique païen Ribh qui s'oppose à Patrick, saint patron d'Irlande. Des poèmes consacrés à des figures de l'histoire irlandaise, telles que Cromwell, Roger Casement, l'homme politique Parnell, les héros du soulèvement de Pâques et des personnes de l'entourage de Yeats, plongent dans un contexte qui mêle mystère, surnaturel et héroïsme des temps anciens, pour les entourer de l'aura du mythe. Le poème « Parnell's funeral » (« Les obsèques de Parnell ») évoque dans une ambiance apocalyptique un rituel de sacrifice. Des lieux familiers, chers au poète, tels que Lissadell, Coole Park, Ballylee, Ben Bulbin¹⁵²³, s'éloignent du présent pour retrouver un passé de légende, dont témoignent tradition orale ou vieilles archives. Quand le poète se penche sur l'événement actuel, il découvre l'émergence du passé mythique prêt à intervenir dans le présent. Cuchulain se manifeste au cours du soulèvement de Pâques (« The Statues ») et Pearse est doté de paroles prophétiques (« Three songs to the One Burden »). Devant la menace de guerre mondiale, « Lapis Lazuli » rappelle l'attitude digne des héros tragiques de Shakespeare, alors que les ravages de la guerre civile trouvent leur expression dans l'image de la chevauchée fantastique dans le poème « Nineteen Hundred and Nineteen ».

Les pièces lyriques ou dramatiques composées lors ou depuis la création de la cosmologie, témoignent d'une empreinte qui marque l'image la plus simple, la forme la

¹⁵²³ Voir les poèmes : „In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz“, „The Wild Swans at Coole“, „Coole Park“, „Coole Park and Ballylee“, „Under Ben Bulbin“.

plus banale, l'émotion la plus fugitive. L'image mythique traditionnelle, première représentation, qui synthétisa la perception du monde concret, psychique et spirituel, émerge sous chaque objet, chaque figure, chaque acte humain comme un modèle universel. Sa présence s'impose même là où elle n'est pas nommée.

Si toute figure ou image concrète peut dissimuler un fond mythique issu de la tradition ou personnel, toute figure ou image mythique renferme de nombreuses silhouettes qui viennent se profiler derrière elle avec toutes leurs richesses de références : idées philosophiques ou mystiques, figures mythiques ou historiques et souvenirs personnels auxquels elle a été rapprochée au cours de la création poétique de Yeats. Une chaîne analogique se forme autour des visages et événements. La figure ou scène mythique apparaît à la place de l'ancêtre au tableau d'une généalogie établie sur des millénaires. Pour C. M. Bowra, la mythologie du poète ainsi constituée, est une « hagiologie »¹⁵²⁴, voire une « martyrologie »¹⁵²⁵.

Au fur et à mesure que l'image mythique s'attache à une personne ou à un lieu proche de Yeats, une fusion se produit qui entraîne l'identification. De ce fait, un lien affectif se noue entre le poète et son image, une relation personnelle et intime, fondée sur une approche sensuelle et l'investissement de l'image. Ainsi, le héros Cuchulain resurgit des dernières œuvres de Yeats pour lui permettre de se projeter au seuil de sa vie et vers l'au-delà. « Cuchulain Comforted » prépare sa réincarnation selon le mythe d'Er chez Platon et le parcours de l'âme désincarnée exposé dans *A Vision*. L'évocation récurrente de Troie ranime une émotion ancienne dans « A Prayer for my Daughter », « Among School Children », « His Memories » et « Lullaby ».

Parmi les multiples formes d'occurrences de la figure mythique, le poète n'en néglige aucune, mais il serait difficile de retrouver dans l'œuvre de maturité un emploi réduit à la fonction ornementale. Chaque image ou figure, qui trouve sa place dans la cosmogonie, est imprégnée par la pensée du poète. Élément d'une œuvre travaillée, elle y occupe une place étudiée qui correspond par la forme, par le contenu et par la sonorité aux exigences stylistiques de chaque pièce, où rythme et sonorité, vecteurs de l'émotion, contribuent à l'évocation. Dans l'œuvre du poète âgé se dessine une

¹⁵²⁴ C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Macmillan, London 1943, p. 213.

“Most characteristic of Yeats is the mythology which he made out of people. Till old age he kept his legendary figures, the characters of history and poetry, who symbolized ideals for him. But he supplemented them with others from his own friends [...]. He creates a mythology, even a hagiology from philosophers and statesmen, patriots and mystics.”

¹⁵²⁵ C. M. BOWRA, *ibid.*, p. 202.

préférence pour le style simple et musical du chant populaire et de la ballade. Construite sur un thème historique ou contemporain et autour d'un personnage connu, la ballade enracine l'histoire et la figure évoquées dans la mémoire populaire. L'élégie dédiée à Robert Gregory, fils de Lady Gregory mort durant la guerre, renoue avec la poésie pastorale de l'antique Ionie.

L'image de la figure mythique investit tous les niveaux du langage et de l'écriture. Titre et thème d'une œuvre, elle indique un au-delà du contexte immédiat, une signification universelle actuelle ou personnelle. Lorsqu'elle apparaît isolée dans le titre, elle peut formuler un contraste au corps du poème, mettant en relief la pensée ou l'émotion évoquée, ainsi l'appel aux légendes autour de Salomé pour l'évocation de la guerre civile : « Les filles d'Hérodiade sont encore de retour »¹⁵²⁶. Apportée par le refrain, elle produit ce même effet, pour s'imprégner par le rythme et la reprise et prédominer en fin de poème (« The Statesman's Holiday »). Elle est appelée directement par le nom ou, en paraphrase, par des circonstances caractéristiques ; elle se dissimule sous l'allusion discrète d'un chiffre, d'une forme, d'une couleur, d'un objet, voire d'un simple pronom personnel. Elle se pose comme négation ou confirmation. Elle émerge à la vue d'un spectacle naturel, lors d'une évocation historique, au sein d'un poème d'amour, d'une méditation philosophique. Enfin, elle apparaît souvent sous la forme d'une œuvre d'art : sculpture antique dans un parc, peinture, œuvre littéraire. Sa présence s'avère aussi multiple que son contenu référentiel. Et, au-delà de cette diversité, la figure mythique est susceptible de se présenter sous d'innombrables métamorphoses.

Ainsi, la figure mythique a profondément pénétré l'esprit, la pensée, l'émotion, le regard et le discours du poète. La conception de la poésie et du drame s'inspire de modèles mythiques qui représentent pour Yeats la forme idéale de l'expression de son œuvre mythique. La figure mythique riche en références garantit la cohérence de l'œuvre poétique et de la pensée même du poète.

¹⁵²⁶ W. B. YEATS, „Nineteen Hundred and Nineteen“, *The Tower*, *op. cit.*, p. 237: “Herodias’ daughters have returned again”. (Nous traduisons.)

3) Stefan George : théophanie et utopie

Dans ses trois derniers recueils, Stefan George compose une œuvre qui développe, autour d'une théophanie, l'utopie d'un homme nouveau dans une société différente qui unit l'art et la vie. Les dernières années du poète sont consacrées au cercle qui se forme autour de lui et de son enseignement. Dans une lettre à Melchior Lechter, Stefan George estime que les symbolistes français ne peuvent offrir que des morceaux épars pour un « livre rêvé »¹⁵²⁷. Il lui revient de réaliser cette tâche. Mais l'œuvre qu'il composera débute bien sous l'influence de Mallarmé et des symbolistes français.

a) Pan, faunes, nymphes, naïades et autres divinités de la nature

Depuis son premier séjour à Paris en 1889, le jeune poète allemand recopie les poèmes des symbolistes. Son cahier prouve qu'il est très au courant de l'œuvre mallarméenne. Ainsi, en 1892, il adresse à Hugo von Hofmannsthal la copie manuscrite de *L'Après-midi d'un Faune*¹⁵²⁸. *Hymnes*, premier recueil publié, renferme de nombreuses évocations ou allusions à Pan ou à son double, le faune, et aux nymphes. De même, l'image des roseaux dans « Weihe » (« Sacre »), poème programmatique, consacre la vocation poétique de George :

« Sortons ! allons au fleuve où les joncs fiers et hauts
Bercent leurs pavillons dans la brise légère
Et défendent au chœur flatteur des jeunes flots
De caresser aux bords les mousses de la terre.

Repose sur le pré : il faut que tu t'enivres
D'odeur originelle oubliant le penseur.
De tout souffle étranger ton esprit se délivre ·
L'œil devenu voyant attend venir son heure.

Vois-tu déjà frémir les feuilles en mesure
Et sur l'éclat obscur de la plane étendue
De ces brouillards légers se fissurer le mur,
Chant et danses des elfes – les as-tu entendus ?

Des villes dans les cieux · des champs élyséens
Apparaissent déjà à travers le branchage ·
Les temps dans leur envol perdent les noms anciens
Et l'être et l'espace ne restent qu'en image.

Maintenant tu es mûr : la maîtresse se penche
Entourée de ses gazes couleur de lune et de nacre ·
La paupière mi-close alourdie de ses songes

„Hinaus zum strom ! wo stolz die hohen rohre
Im linden winde ihre fahnen schwingen
Und wehren junger wellen schmeichelchore
Zum ufermoose kosend vorzudringen.

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
An starkem urduft ohne denkerstörung ·
So dass die fremden hauche all zerstäuben.
Das auge schauend harre der erhörung.

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
Und auf der glatten fluten dunkelglanz
Die dünne nebelmauer sich zersplittern ?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz ?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde ·
Der zeiten flug verliert die alten namen
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif nun schwebt die herrin nieder ·
Mondfarbne gazeschleier sie umschlingen ·
Halboffen ihre traumeschweren lider

¹⁵²⁷ Stefan GEORGE, « Lettre à Melchior Lechter », in : Robert BOEHRINGER, *Mein Bild von Stefan George*. Text und Tafeln, Helmut Küpper Verlag, München und Düsseldorf, 1951, p. 84.

¹⁵²⁸ Manfred GSTEIGER, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869 – 1914)*, Francke, Bern/München, 1971, p. 72-74.

Elle descend vers toi pour accomplir le sacre :
 Sa bouche a tressailli en planant sur ta face ·
 Et te voyant si pur et si sanctifié
 Elle ne cherche pas tandis qu'elle t'embrasse
 A évincer le doigt sur ta lèvre appuyé. »¹⁵²⁹

Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen :
 Indem ihr mund auf deinem antlitz bebte
 Und sie dich rein und so geheiligt sah
 Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte
 Dem finger stützend deiner lippe nah.“

Le poème débute par un appel invitant un familier sans nom, « tu », à se rendre au fleuve et à se préparer à « voir » (« das auge schauend »). L'évocation, développée sur six quatrains rimés, enchaîne des apparitions mythiques qui alternent entre des scènes bucoliques de l'antiquité gréco-romaine (les joncs sont les roseaux parmi lesquels se cache Syrinx) et celles, féériques, des légendes et contes médiévaux. Hormis les elfes dans la troisième strophe, les figures ne sont pas nommées, mais le paysage est bien animé par ces êtres invisibles, rappelant la peinture de Böcklin que George vénérât¹⁵³⁰. Le poète, « tu », prend la place du faune mallarméen, s'enivrant non pas de raisins, mais des parfums de la nature pour devenir voyant. C'est alors qu'il entend la chanson des fées et entrevoit dans le ciel l'au-delà des héros de l'antiquité (« selige gefilde »), alors qu'une apparition lunaire, « la souveraine », descend vers lui.

L'inspiration de George se présente sous une perspective multiple. La critique a remarqué le ton religieux du poème. L'évocation de deux ères mythiques est soutenue par l'ambiguïté des titres qui font référence au domaine religieux et cultuel de la chrétienté, comme au passé païen. *Hymnes* désigne les chants de l'Eglise comme les poèmes d'Homère. Il en est de même pour le terme « Weihe » (« Sacre » ou « Ordination ») qui renvoie à une cérémonie cultuelle chez les peuples germaniques, avant d'être adopté par l'Eglise pour la consécration des rois et l'ordination des prêtres. Mais c'est aussi le nom d'un oiseau de la famille des milans, une des métamorphoses d'Apollon, dont le vol évoque le mouvement de la muse qui plane avant de s'abaisser pour le baiser du sacrement. Dans l'antiquité, le vol de cet oiseau est observé par les augures, car il symbolise la clairvoyance. Et le sacre accordé au poète par la bénédiction d'une figure lunaire (la muse Uranie, la céleste ?), descendant du ciel étoilé à la façon du milan, formule ainsi un présage pour son avenir.

Pour Pierre Albouy, « Weihe est un hymne de foi et d'actions de grâce, le

¹⁵²⁹ Stefan GEORGE, « Sacre », *Oeuvres Complètes*, trad. Ludwig Lehnen, *op. cit.*, p. 19, avec cette modification : « die Herrin » = « la souveraine » ou encore « la déesse » (selon la traduction de Maurice Boucher, in : Stefan GEORGE, *Dichtungen. Poèmes*, bilingue Aubier, Flammarion, Paris 1969, p. 47) me paraît plus approprié.

¹⁵³⁰ Arnold Böcklin est l'auteur d'une peinture à l'huile *Gefilde der Seligen* (*Contrées des bienheureux* ou *Champs élyséens*), 1878, exposée à Berlin, Staatliche Museen. George a étudié à l'Université de Berlin de 1889 à 1891.

prologue des prières et des chants, le premier sacrement nécessaire avant le pèlerinage »¹⁵³¹, titre du recueil suivant. Le poème se présente comme un hymne à la nature qui s'éveille et laisse se dissiper la brume matinale qui enveloppe les bords du Rhin, tel que George a pu l'observer depuis son enfance. « Weihe » représente plus qu'un signe de départ ; George y opère une union des civilisations. Il célèbre le Rhin comme un fleuve sacré qui réunit les civilisations romaines, celtiques et germaniques depuis des millénaires, entouré d'une nature animée des esprits et des figures mythiques de ce passé. Le baiser de la Muse désigne l' élu, le poète devient ainsi le dépositaire d'une union qui dépasse le temps et l'espace. C'est l'essence de cet héritage et de cette vie invisible qu'il s'apprête à sauvegarder et à transmettre dans l'image poétique, suprême union de l'homme, de la nature et de la culture.

Le faune est nommé directement dans un quatrain qui vient encadrer le poème « Gesichte I » (« Visions I ») dans *Pilgerfahrten (Pélerinages)*. Le poème raconte le désir amoureux et l'attente d'une jeune fille qui espère voir l'homme qu'elle aime derrière les grilles d'un jardin clos. Le rire moqueur d'un faune caché dans un buisson de laurier noir, comme Pan sur une toile de Böcklin, s'oppose ainsi à la mélodie languissante jouée par une flûte lointaine qui reflète la mélancolie de la jeune fille. La flûte renvoie ainsi à Syrinx, métamorphosée en roseau afin d'échapper à Pan.

L'idylle est revisitée dans son contexte antique par deux poèmes du recueil *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte (Le Livre des églogues et louanges)*. Dans les poèmes « Flurgottes Trauer » (« La Tristesse du Dieu des Champs ») et « Zwiegespräch im Schilf » (« Dialogue dans les Roseaux »), la figure mythique parle.

« Flurgottes Trauer » est un monologue de Pan, désigné par métonymie « Flurgott » (« dieu des champs »), qui se lamente de sa laideur le rendant mal-aimé malgré l'art de sa flûte. C'est la plainte d'un amoureux éconduit et raillé par les jeunes filles. La scène rappelle les moqueries des filles du Rhin dont est victime le nain Alberich dans l'opéra de Richard Wagner, *Rheingold (L'Or du Rhin)*. C'est également le sujet d'un tableau homonyme de Fantin Latour (1888). Mais Pan est inconscient de sa laideur, jusqu'au jour où il découvre son propre reflet dans un ruisseau. La scène du miroir inverse le mythe de Narcisse, victime de sa passion pour son propre reflet. Autrement que dans le mythe, l'écho (qui n'est pas la nymphe) lui renvoie les paroles

¹⁵³¹ Maurice BOUCHER, commentaire à Stefan GEORGE, « Hymnes », *Dichtungen. Poèmes, op. cit.*, p. 45-46.

blessantes des filles. Pan, découragé, perd l'envie de vivre et de jouer de la musique. Se cachant dans le brouillard, il décide d'adresser ses plaintes au « Seigneur des Moissons »¹⁵³², « car il / N'a pas offert la beauté avec l'éternité »¹⁵³³.

Ute Oelmann signale un modèle antique à ce dilemme : dans le mythe d'Eos et Titon, la déesse de l'aurore demande et obtient de Zeus l'immortalité pour le prince troyen qu'elle aime, mais pas l'éternelle jeunesse. Elle le voit vieillir et, selon une version du mythe, finit par se lasser de lui.

Il est à noter que la majuscule de la métonymie « Seigneur des Moissons » indique un nom propre. Ute Oelmann¹⁵³⁴ y voit une allusion à un sonnet de Baudelaire, transposé en allemand par George. « La Muse malade » se termine sur ces vers :

Comme les sons nombreux des syllabes antiques
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, seigneur des moissons ».¹⁵³⁵

La référence conserve l'univers antique, et l'enrichit avec la présence d'Apollon, image inverse du demi-dieu Pan par sa beauté et son aura. Cependant, la déduction s'avère illogique. Pan s'adresserait-il à lui-même ? La majuscule indique, en effet, une autre source, celle-là chrétienne : dans un épisode raconté dans l'*Évangile selon Lucas* (10.2) et l'*Évangile selon Matthieu* (9.38), le Christ désigne les disciples qui apportent son message à la population. En utilisant le langage de la parabole, il les enjoint à demander au « Seigneur des Moissons », de leur envoyer d'autres fidèles pour les aider dans leur tâche, car « la moisson est abondante, mais les ouvriers sont peu nombreux ». George insère l'épisode biblique dans le contexte de la mythologie antique. À l'inverse, le faune, musicien et poète, est christianisé. Cette fusion crée une dimension supérieure qui dépasse les problèmes de laideur et d'exclusion. La demande à Dieu, en tant qu'émetteur d'un nouveau message religieux, fait du faune un disciple envoyé pour répandre l'enseignement reçu. Mais son handicap cause le rejet. Le message demande un messager digne de sa beauté pour être entendu. Le poème formule une première esquisse de ce que George nommera plus tard « la belle vie ».

Le second poème, « Zwiegespräch im Schilf » (« Dialogue dans les roseaux »), reprend la thématique de la laideur dans une dispute. Ute Oelmann indique comme

¹⁵³² Stefan GEORGE, « Flurgottes Trauer », *Werke, op. cit.*, p. 67 : „Herr der Ernte“ (Nous traduisons.)

¹⁵³³ *Ibid.* : „weil er / Zum ewigsein die schönheit nicht verlieh.“ (Nous traduisons.)

¹⁵³⁴ Ute OELMANN, „Notes“ in : GEORGE Stefan, *Sämtliche Werke*, vol. 3, Klett Cotta, Stuttgart 1991, p. 118.

¹⁵³⁵ Charles BAUDELAIRE, « La Muse malade », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

source picturale possible la peinture de Böcklin *Pan im Schilf* (*Pan dans les Roseaux*)¹⁵³⁶ et comme référence littéraire « Pan et la Syrinx », l'une des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue¹⁵³⁷. Le poème débute sur une description du paysage, évocation poétique exposée par un faune, ou Pan lui-même. A midi, le faune allongé au bord de l'eau se laissant aller à l'inspiration créatrice, est surpris par une nymphe. Il lui reproche de ne pas cesser de l'épier, alors qu'il profite des joies de la nature. La nymphe défend son droit et ses habitudes (se balancer sur les feuilles de lys et se laisser baigner par le soleil). Essayant de la séduire, il l'invite à le rejoindre sur la rive. Le refus est immédiat (« Nous n'avons rien en commun »¹⁵³⁸) ; une rencontre est impossible entre la beauté et la laideur. Le faune voulant la chasser en invoquant un droit de propriété ancestral pour sa race, est refoulé par un droit plus ancien encore : « – Et nous étions ici depuis l'éternité · nous qui sommes immortelles et belles – »¹⁵³⁹. Dépité, le faune menace de se poignarder au coucher du soleil. Mais le dernier mot revient à la nymphe qui lui interdit fermement de troubler de son sang le miroir clair de la source. Le conflit n'est donc pas résolu, les deux sont obligés de continuer à cohabiter. Le miroir reflète la beauté pure et éternelle, le faune joue sur l'instrument de musique coupé dans les roseaux. Deux mondes se font face, se regardent ou s'écoutent, mais ne peuvent pas se rejoindre. L'idéal est inaccessible à l'artiste mortel.

De l'image mythique directe ou sous l'enveloppe de ses métamorphoses, George passe à la présentation par association et métonymies. Dans la troisième partie du recueil *Die Bücher* (*Les Livres*), *Buch der Hängenden Gärten* (*Livre des Jardins Suspendus*), « Stimmen im Strom » (« Voix dans le fleuve ») est un appel langoureux et un chant envoûtant que les naïades adressent à l'être humain. L'intérêt de ce poème réside aussi dans la traduction française, publiée en décembre 1895 dans *Le Réveil*, et « arrangée par M. E. Rossenfosse ». Stefan George a donc fourni le modèle français et supervisé l'édition :

¹⁵³⁶ Arnold BÖCKLIN, *Pan im Schilf*, (1858), huile sur toile, 199,7 x 152,7 cm, achetée au peintre par Louis I de Bavière en 1859, conservée au musée Neue Pinakothek, Munich.

¹⁵³⁷ Ute OELMANN, „Notes“ in : Stefan GEORGE, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 3, p. 118. Jules LAFORGUE, *Moralités légendaires*, éd. Pascal Pia, Folio, Paris 1977.

¹⁵³⁸ Stefan GEORGE, « Flurgottes Trauer », *Werke*, op. cit., p. 68 : „Nicht ist uns gemeinschaft“. (Nous traduisons.)

Voix dans le Fleuve

Âmes amoureuses, plaintives, peureuses
 Réfugiez-vous dans notre empire !
 Pour y jouir, pour y guérir
 Paroles et bras vous berceront.

Chairs pareille à des conques, lèvres de corail
 Nagent et chantent dans l'ondoyant palais
 Cheveux emmêlés aux rocaïles des branches
 Vont et viennent dans les plis du courant.

Lampes bleuâtres, diffuses clartés
 Piliers mouvants au socle qui se dérobent
 Vagues traînantes, tremblantes comme sons de violes
 Bercent l'heureux repos contemplatif.

Mais si vous lassent ces chansons, ces songes
 Fuite monotone des joies fluides,
 Un baiser vous touche, vous dissolvant en rondes,
 Au gré des remous vous glissez comme ondes. »¹⁵⁴⁰

Stimmen im Strom

Liebende klagende zagende wesen
 Nehmt eure zuflucht in unser bereich·
 Werdet geniessen und werdet genesen·
 Arme und worte umwinden euch weich.

Leiber wie muscheln · korallene lippen
 Schwimmen und tönen in schwankem palast·
 Haare verschlungen in ästige klippen
 Nahend und wieder vom strudel erfasst.

Bläuliche lampen die halb nur erhellen·
 Schwebende säulen auf kreisendem schuh—
 Geigend erzitternde ziehende wellen
 Schaukeln in selig beschauliche ruh.

Müdet euch aber das sinnen das singen·
 Fliessender freuden bedächtiger lauf ·
 Trifft euch ein kuss: und ihr löst euch in ringen
 Gleitet als wogen hinab und hinauf.

Ce poème clôt la trilogie des *Livres*. Du fait de cette position, il opère aussi la transition : les âmes auxquelles s'adressent les naïades renvoient à l'oeuvre suivante, *Das Jahr der Seele* (*L'Année de l'Âme*). Le poème est néanmoins fermement ancré dans son recueil. Les naïades répondent à une situation qui est fournie par le poème précédent, dont il constitue la suite et la fin. Un souverain ayant perdu son royaume s'arrête dans sa fuite sous les arbres qui bordent les falaises au-dessus d'un fleuve. Sa profonde tristesse se communique et émeut la nature alentours, jusqu'à ce qu'un bruit lui parvienne du fleuve dans lequel s'élèvent les voix envoûtantes des naïades. Leur chant est rythmé par le mouvement des vagues et épouse les sonorités liquides de l'eau.

Le roi ne peut pas voir ces êtres, il n'entend que le chant suave qui l'incite à les rejoindre, promettant la consolation, la tendresse et l'amour éternel. Les naïades lui décrivent la vie sous les vagues, dans un palais plongé dans une pénombre bleutée, faite de repos balancé, de joies, de danse, de musique et de chants qui s'allient aux courants de l'eau, jusqu'à la métamorphose de l'être humain, sous l'effet d'un baiser. C'est un poème d'évasion par la mort, dans la lignée des contes de sirènes de toutes les mythologies. On pourrait parler d'influence de l'hindouisme, l'appel du nirvana qui représente la fin des aspirations et des souffrances terrestres. Le baiser de la naïade n'est pas celui de la Muse.

Réinséré dans son cadre, le poème pose aussi la question de la perte, des

¹⁵³⁹ Stefan GEORGE, « Flurgottes Trauer », *Werke, op. cit.*, p. 68: „ – Und wir sind hier ewig gewesen · wir die wir / unsterblich und schön sind –“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁴⁰ Stefan GEORGE, « Voix dans le Fleuve », texte français arrangé par M. E. Rossenfosse, *Le Réveil*, 5^e année tome VI, n° 22-23-24, octobre-novembre-décembre 1895, p. 170.
 Stefan GEORGE, *Werke, op. cit.*, p. 115.

difficultés de la vie et de la consolation par le chant poétique. Les voix harmonieuses des naïades promettent une existence différente, idéale, mais mortelle pour l'homme. Elles incarnent la beauté fatale de la femme (les longs cheveux, les lèvres corail). Par le chant, elles subjuguent les hommes et incarnent ainsi le pouvoir de fascination que peut exercer la poésie.

L'image des naïades resurgit dans un poème important du recueil, *Das Jahr der Seele* (*L'Année de l'Âme*) : « Rückkehr » (« Retour »), qui a été écrit par Stefan George pour célébrer la décision de se consacrer à la création poétique en langue allemande et dans son pays natal. Reconnu parmi les symbolistes français et belges, il avait déjà écrit quelques poèmes en langue française, changé son prénom en Etienne et songé à devenir poète français. « Rückkehr » décrit l'arrivée du poète au soleil couchant sur un bateau chargé de richesses. Lorsqu'il s'approche de la rive allemande du Rhin, il est accueilli par les filles de l'eau ; un visage rose émerge des flots verts et s'adresse au poète :

« Longtemps as-tu vécu auprès de tribus étrangères·
Mais notre amour pour toi ne s'est pas éteint.

Tu es parti au petit matin
Et comme si tu n'avais été au loin qu'un jour
Te saluent les ondines
Les rives et la première étoile. »¹⁵⁴¹

Ici point de tentative de séduction mortelle ; ces esprits de l'eau sont des ondines de la mythologie germanique qui apprécient la compagnie des êtres humains. La joie des retrouvailles est réciproque. Le poète retrouve le contact avec les origines, la nature originelle et authentique et la beauté sublime des êtres surnaturels qui animent les paysages de son pays.

George revient sur la figure de Pan, repoussant de laideur, dans son dernier recueil *Das Neue Reich* (*Le Nouveau Règne*). « Der Mensch und der Drud » (« L'Homme et le Drud ») est le deuxième d'une série de quatre poèmes dialogués. Il suit une pièce d'inspiration médiévale et en précède une autre composée à partir de la vie du Christ. L'homme et le drud, l'équivalent de Pan dans les légendes de l'Allemagne du sud, ne portent pas de nom, ils sont des représentants anonymes de leur

¹⁵⁴¹ Stefan GEORGE, „Rückkehr“, *Werke, op. cit.*, p. 141 :
„Du wohntest lang bei fremden stämmen
Doch unsre liebe starb dir nicht.

Du fuhrest aus im morgengrauen
Und als ob einen tag nur fern
Begrüssen dich die wellenfrauen

espèce. L'homme, un chasseur, découvre par hasard auprès d'une chute d'eau cet être d'un autre temps et le somme de s'arrêter. Le drud, sans crainte, lui répond que ni l'un ni l'autre ne tireront aucun plaisir de cette rencontre. C'est la leçon du « Plongeur » de Schiller : « Et que l'homme ne tente les dieux / Et ne désire jamais voir / Ce qu'ils ont dans leur clémence recouvert de nuit et d'horreur »¹⁵⁴². Un dialogue s'enchaîne confrontant deux visions du monde.

L'homme méprisant la laideur et l'inutilité de cet être de la nature qu'il croyait disparu, lui vante les mérites et les exploits de la civilisation construite par l'être humain par rapport à la sauvagerie et à l'inhospitalité des ères primaires. Le drud lui rappelle la nécessité de l'élément naturel qui seul préserve la vie humaine, lui reprochant sa vision limitée, et son manque de sagesse : « Tu n'es qu'homme.. où se termine ta sagesse / Commence la nôtre »¹⁵⁴³. Tous sont les chaînons indispensables de l'existence. Le drud le met en garde contre les débordements qui entraîneront la misère et la mort, si l'homme coupe le lien qui le relie à la nature. Alors que l'homme s'en remet à l'aide des dieux, le drud le traite de fou : « Tu viens au monde tu meurs – / De qui en vérité tu es la créature tu ne l'apprends jamais. »¹⁵⁴⁴ A l'invective menaçante de l'homme, le drud le met une dernière fois en garde et termine par lui rappeler que l'esprit ne peut seul créer et maintenir la vie : « Seule la magie garde la vie en éveil »¹⁵⁴⁵.

Le poète se fait le chantre de l'équilibre harmonieux entre l'homme et la nature. Il dénonce la facilité de chercher refuge auprès d'un dieu dont rien n'atteste l'existence. Il intente un procès contre l'idée de la supériorité de l'homme moderne et de sa science. Il oppose la raison qui se veut exclusive, à la magie de la nature, qui crée la vie. L'homme fait partie de cette nature qu'il méprise. Le poème renvoie par une allusion discrète, à la cosmologie ésotérique, et notamment à la visionnaire Hildegard von Bingen, car le pied du drud désigne le pentagramme. On saisit toute l'importance de cette référence dans un recueil dédié à la conception d'un nouveau monde. Avant Léonard de Vinci, Hildegard von Bingen inscrit l'être humain au centre de l'univers, représenté en cercle dans un pentagramme.

Die ufer und der erste stern.“ (Nous traduisons.)

¹⁵⁴² SCHILLER, „Der Taucher“ : „Und der Mensch versuche die Götter nicht und begehre nimmer und nimmer zu schauen, / Was sie gütig bedeckten mit Nacht und Grauen.“ (Nous traduisons.)

¹⁵⁴³ Stefan GEORGE, « Der Mensch und der Drud », *Der Stern des Bundes, Werke, op. cit.*, p. 431 : „Du bist nur mensch .. wo deine weisheit endet / Beginnt die unsre“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 432 : „Du wirst du stirbst – Wes wahr geschöpf du bist erfährst du nie.“ (Nous traduisons.)

¹⁵⁴⁵ Stefan GEORGE, « Der Mensch und der Drud », *op. cit.*, p. 432 : „Nur durch den zauber bleibt das leben wach.“ (Nous traduisons.)

Une évolution des figures du faune et de la nymphe est très clairement perceptible sous les apparences différentes que George leur fait prendre. L'appel à leurs homologues germaniques ne remplace pas le fond gréco-latin, mais suggère une unité d'esprit et une question sous-jacente qui, elle, n'est pas résolue. Dans le dernier recueil, la figure mythique de Pan n'apparaît néanmoins plus associée à la nymphe. Le druid Pan y représente l'esprit de la nature féconde.

b) D'Algabal à Maximin : le nouveau Dieu

En réponse aux compliments de Mallarmé pour son premier recueil *Hymnen*, George lui adresse en 1892 l'un des 25 exemplaires autographiés d'*Algabal*, recueil qu'il fait éditer chez Vanier à Paris. Cependant, la version définitive ne paraîtra qu'en 1899¹⁵⁴⁶, un an après la mort du poète français, qui laissa une *Hérodiane* inachevée. Lorsqu'on évoque une parenté entre cette œuvre mallarméenne et *Algabal*, il faut rappeler que George, qui assistait aux mardis de la rue de Rome lors de ses fréquents séjours à Paris, a bien pu entendre parler des projets d'*Hérodiane*¹⁵⁴⁷. Mallarmé tenait, en effet, de longs monologues sur la poésie et la philosophie, et citait fréquemment ses vers devant les poètes et artistes présents qui furent le plus souvent des auditeurs.

L'intérêt pour le personnage d'Héliogabale a pu être inspiré par de nombreuses allusions présentes dans la littérature française de la fin du XIXe siècle. L'empereur romain correspond, par ses frasques et sa mort sordide, à l'esprit d'une certaine décadence dans l'air du temps, puisqu'associée à une fin de civilisation qui se prépare en Europe. Moins connu que Néron, Héliogabale laisse une grande liberté à l'artiste.

Les sources d'*Algabal* sont, à priori, les textes d'historiens romains (Hérodien, *Histoire romaine*, Aelius Lampridius, *Histoire Auguste* et Dion Cassius, *Histoire romaine*), que George a étudiés avec minutie ; le sujet n'a pas quitté son esprit après la publication du recueil, ce que prouve l'apparition d'épisodes de la vie de l'empereur dans les poèmes du *Siebenter Ring*. Mais l'étincelle semble venue d'ailleurs, en l'occurrence, des œuvres rencontrées durant ses séjours à Paris. Ce n'est sans doute pas dans le roman décadent de Jean Lombard, *L'Agonie*, paru chez Ollendorf en 1888, qu'il

¹⁵⁴⁶ Manfred DURZAK, *Die Algabal-Dichtung und die Kunsttheorie des frühen Stefan George*, Inaugural Dissertation, Berlin, 1963, p. 191. Réuni en un volume unique, il est édité avec les recueils *Hymnen* et *Pilgerfahrten*.

¹⁵⁴⁷ La même remarque vaut aussi pour Oscar Wilde, l'auteur d'une *Salomé*, écrite en français, qui aurait ainsi pu approcher des morceaux inédits d'*Hérodiane*.

faut chercher. Mais Verlaine, n'a-t-il pas écrit ces deux tercets pour débiter « Résignation », des *Poèmes Saturniens* ? :

Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
 Somptuosité persane et papale,
 Héliogabale et Sardanapale !
 Mon désir créait sous des toits en or,
 Parmi les parfums, au son des musiques,
 Des harems sans fin, paradis physiques !

Théodore de Banville mentionne Héliogabale dans *Le Festin des Titans* (1855 et 1877). La préface de Théophile Gautier aux *Fleurs du Mal* de 1868 et celle de Barbey d'Aurévilly de 1883, relie le recueil de Baudelaire à la figure de l'empereur.

Une « inscription » adressée au roi Louis II de Bavière (1845-1886) donne une perspective très allemande à cette évocation mêlant les influences orientales à l'antiquité romaine. Elle inscrit l'œuvre dans l'actualité. Verlaine avait appelé Louis II le « seul vrai roi de ce siècle ». Son œuvre de mécène des arts, son amitié généreuse pour Richard Wagner – qui l'appelait Parsifal d'après le héros de son dernier opéra –, sa prétendue folie et le mystère de sa mort tragique ont fait de ce roi une figure légendaire. Stefan George, affecté par l'annonce du décès du roi, a visité ses châteaux en juillet 1891, dont la résidence d'été, Linderhof, qui abrite dans un parc une grotte artificielle destinée aux représentations des opéras de Wagner. L'inscription « à la mémoire de Louis II » introduit dans une fantasmagorie : Algabal, « par delà les tombes », salue son frère aîné, Louis II, « roi martyr bafoué ». C'est historiquement un paradoxe, le poète révèle ici son implication personnelle. Algabal est un masque qu'il se donne. Sous la volonté affichée de réhabiliter le roi de Bavière et donc aussi l'empereur romain, il prend la défense de l'artiste méconnu et revendique la reconnaissance pour lui-même en tant que poète. Ainsi, dès le début, le recueil s'annonce à plusieurs niveaux, laissant entendre une adaptation très libre de l'histoire de l'empereur romain. Et nous avons déjà cité la parenté entre Hérodiade et Algabal, que George nomme alors Halgabal. Aussi, George a choisi de transformer le nom historique (Héliogabalus ou Elagabalus) qui indique la divinité dont l'empereur fut le grand-prêtre.

Le recueil débute sur la description d'un somptueux palais au centre d'un paradis sous-terrain entièrement artificiel, illuminé par l'éclat des pierreries et magnifié par des marbres, des bois précieux, des paons artificiels. Souverain jeune, beau et évoluant dans une grande solitude, il ressemble à l'enfant du poème éponyme que nous

avons analysé plus haut¹⁵⁴⁸. La perfection du monde créé par l'empereur le laisse cependant sur un échec douloureux, il ne parvient pas à créer la fleur vivante, une grande fleur d'un noir profond. George revisite la quête de la fleur bleue mystique de Novalis, mais la sienne est noire, non mystique. Expression de la vie physique, terrestre, elle rejoint la recherche de la tulipe noire du XVII^e siècle en Hollande¹⁵⁴⁹. Le poète pose la question de la stérilité. L'art embellit, mais ne peut engendrer la vie.

Les dix poèmes de la section *Tage (Jours)* sélectionnent des événements dans la vie de l'empereur évoquant ses activités privées, sacerdotales et politiques, les trahisons qu'il doit affronter et les combats qu'il doit mener. Le poème « O mutter meiner mutter und Erlauchte » (« O mère de ma mère et Auguste ») évoque, face aux intrigues de la grand-mère, la double nature de l'empereur, « tendre comme une fleur de pommier », mais qui garde au fond de lui-même « le fer, la pierre et l'amadou »¹⁵⁵⁰ prêts à s'éveiller dans son âme ébranlée. George plonge dans les profondeurs d'un esprit torturé. La conséquence ne se fait pas attendre, la dernière strophe montre que l'empereur descend les escaliers pour y découvrir le corps décapité de son frère. Mais il passe sans aucune émotion, soucieux uniquement de préserver sa traîne de pourpre du sang du cadavre. La cruauté de ce personnage égocentrique, qui fait exécuter son propre frère, est supérieure à celle d'Hérodiade, à laquelle semble renvoyer cet acte. La philosophie de Nietzsche d'un *Au-delà du bien et du mal*, ouvrage publié en 1886 et traduit en français en 1892, a laissé sa marque. Dans ce contexte, les deux figures, représentations de la beauté froide, féminine et masculine, ne cherchent cependant qu'à sauver leur intégrité physique menacée.

Le mythe d'Hérodiade fait irruption dans le poème « So sprach ich nur in meinen schwersten tagen » (« Ainsi je ne parlais qu'au cours de mes pires journées »). L'empereur, pris d'un violent sentiment de vengeance et jaloux de la quiétude dans laquelle vit son peuple, exprime sa volonté de le faire souffrir en se justifiant : « je fais ce que la vie me fait »¹⁵⁵¹. Après les sorties qu'il effectue déguisé en homme commun, il revient s'enfermer seul pour retrouver la sérénité. C'est alors que dans le miroir, il

¹⁵⁴⁸ Le poète devant l'image : peinture et poésie.

¹⁵⁴⁹ Alexandre Dumas écrit en 1850 un roman autour de la création du bulbe, *La Tulipe noire*.

¹⁵⁵⁰ Stefan GEORGE, « O mutter meiner mutter und Erlauchte », *Algabal, Werke, op. cit.*, p. 50 : „ zart wie eine apfelblüte“, „eisen, stein und feuerschwamm“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁵¹ Stefan GEORGE, « So sprach ich nur in meinen schwersten tagen », *Algabal, Werke, op. cit.*, p. 52: „Ich tue was das leben mit mir tut“. (nous traduisons.)

perçoit un autre visage que le sien, « presque le visage d'une sœur »¹⁵⁵². Le motif du miroir, central dans *Scène d'Hérodiade* et indissociable de celui du regard et du reflet, se déploie dans les réactions de l'empereur, qui cherche dans la souffrance du peuple le reflet de ce qu'il endure. On pourrait encore établir un rapprochement avec le roman *Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890) et le conte inachevé *Igitur* (1869) de Mallarmé, publié après la mort du poète français.

Si le recueil reprend des anecdotes scabreuses de la vie de l'empereur (la pluie de roses étouffant les convives, l'enlèvement de la vestale), ce n'est pas dans le but de reproduire en poésie le récit des historiens – qui, d'après la recherche actuelle, ont malmené injustement ce souverain. Maurice Boucher constate que la démarche de George n'est pas historique :

« Il [George] n'a voulu en aucune manière chercher l'anecdote, le fait scandaleux ou horrible, ni la vérité historique. [...] Il a cherché un personnage légendaire, plus lointain, nous voulons dire moins connu et moins réel que Néron par exemple, pour lui donner la force suggestive et la vertu représentative d'un mythe. »¹⁵⁵³

Les emprunts aux historiens romains ne sont que le point de départ à une composition qui parle, dans la perspective de l'empereur, de ses états d'âmes, de beauté, de déceptions, de l'impossibilité de l'idéal comme réalité, des attaques de la réalité et de frustration. Néanmoins, la résignation n'est pas de mise, quoique la tentation du suicide ait été forte. Le recueil se termine sur une note claire : « Je vois voler à nouveau les hirondelles »¹⁵⁵⁴. Le poème porte le titre « Auspices », indiquant ainsi les bons présages qu'apportent l'arrivée du printemps d'une nouvelle année et ainsi la fin des angoisses. Algabal, l'artiste qui a tenté de créer un monde différent et qui fut accablé par les réalités oppressantes de son temps, part vers une autre existence. Cet Algabal-là a dépassé l'empereur romain de l'histoire, pour rejoindre les figures mythopoétiques de George.

Le poète allemand entame l'évocation d'une autre expérience qui mêle l'art et la vie dans le recueil *Der Teppich des Lebens* (*Le Tapis de la Vie*). La dédicace à Melchior Lechter, auteur des illustrations et enluminures, présente la figure biblique qui intervient dans *Vorspiel* (*Prélude*) : « les images de l'ange trônant au-dessus des nuages · les

¹⁵⁵² Stefan GEORGE, « So sprach ich nur in meinen schwersten tagen », *Algabal, Werke, op. cit.*, p. 52: „beinah einer schwester angesicht“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁵³ Maurice BOUCHER, „Algabal“, in: Stefan GEORGE, *Dichtungen. Poèmes, op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁵⁴ Stefan GEORGE, „Vogelschau“, *Algabal, Werke, op. cit.*, p. 59 : „Schwalben seh ich wieder fliegen“. (Nous traduisons.)

fleurs déversant la vie et la harpe de l'extrême passion »¹⁵⁵⁵. Le *Prélude* débute avec l'apparition d'un ange sur le seuil de la maison du poète. On a souvent comparé cette figure d'ange nu entouré d'une multitude de fleurs (fleurs d'amandier, roses, lys et mimosas) à la peinture préraphaélite. La scène, semblable à une « Annonciation à la Vierge », se révèle dans une dimension peu chrétienne. L'ange n'est pas un émissaire de Dieu, mais se déclare le « messager » de « la belle vie »¹⁵⁵⁶. Le poète tombe à genou, pour recevoir sa bénédiction et son enseignement. C'est pour lui une véritable révélation, attendue depuis très longtemps. La « belle vie » lui apporte l'union de la vie et de l'art.

Dans ce contexte, le cycle de *Maximin* apparaît comme la réalisation d'une prophétie. Maximin prend la place du Christ dans une nouvelle religion, celle de la « belle vie », pour laquelle le poète et son cercle s'investissent. Maximin arrive déjà entouré de l'aura du mythe préparé auparavant. Ainsi, le jeune dieu est annoncé par le poème « Das Erste » (« Le Premier ») sous les mêmes caractéristiques que l'ange, figure printanière dispensant des fleurs :

« Désormais levez la tête ! car le salut vous est venu.

Dans votre année languissante et froide

Un printemps aux nouveaux prodiges a maintenant éclaté,

Avec à la main des fleurs, avec aux cheveux l'auréole

A paru un dieu et il s'est avancé vers vous à demeure. »¹⁵⁵⁷

Une édition séparée, *Maximin. Ein Gedenkbuch*, paraît en 1907, précédant l'édition du recueil *Der Siebente Ring* qui reprend uniquement les poèmes de George, pour les placer au centre de l'œuvre. De manière significative, la page de titre du mémorial met face à face l'image du poète à la flûte et celle de l'ange jouant de la harpe.

¹⁵⁵⁵ Stefan GEORGE, «Melchior Lechter», *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel, Werke, op. cit.*, p. 170 : „die bilder des über den wolken thronenden engels · der lebensergiessenden blumen und der harfe in der hand der letzten leidenschaft.“ (Nous traduisons.)

¹⁵⁵⁶ Stefan GEORGE, „Ich forschte bleichen eifers nach dem horte“, *Vorspiel, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel, Werke, op. cit.*, p. 172 : „boten“, „das schöne leben“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁵⁷ Stefan GEORGE, « Le Premier », *Sur la Vie et la Mort de Maximin, Maximin précédé de poèmes à Gundolf par Stefan George*, trad. Dominique Le Buhan et Eryck de Rubercy, Bibliothèque artistique et littéraire, Montpellier 1981, p. 67.

„Nun hebt das haupt ! denn euch ist heil geschehn.

In eurem schleppenden und kalten jahre

Brach nun ein frühling neuer wunder aus ·

Mit blumiger hand · mit schimmer um die haare

Erschien ein gott und trat zu euch ins haus.“

Stefan GEORGE, „Das Erste“, *Auf das Leben und den Tod Maximins, Werke, op. cit.*, p. 284.

Dans une lettre à son disciple et ami de longue date, le germaniste Friedrich Gundolf, George évoque, en 1911, l'image qu'il a conservée du jeune Maximilian Kronberger : « Mais lui [Maximin] se tenait brillant et accompli au niveau divin, doté d'un savoir divin et pareil à Adonis dans la perfection »¹⁵⁵⁸. La comparaison avec cette figure mythique de l'antiquité grecque correspond au thème floral qui entoure Maximin, et l'ange avant lui. Le jeune et très bel humain que se disputent Aphrodite, déesse de l'amour dont la rose est la fleur emblématique, et Perséphone, reine des Enfers et divinité de la fécondité associée au pavot et à la grenade, est tué à la chasse. De son sang mélangé aux larmes d'Aphrodite naît l'anémone. Sa mort est au centre d'un culte célébré au printemps. Etablir l'analogie avec Maximin enrichit la symbolique chrétienne de la figure mythopoétique par son équivalent antique païen. Il se produit une fusion des mythes et des cultes qui y sont associés.

c) Le mythe en triptyque : *Der Siebente Ring*, *Der Stern des Bundes*, *Das neue Reich*

Stefan George rassemble autour d'une création mythique en construction un cercle où se retrouvent des artistes, des universitaires, des juges et autres professions pour former une micro-société hiérarchisée en cercles concentriques, tout en restant impliqués dans la vie active de l'Allemagne contemporaine. Les membres du cercle se retrouvent autour de lectures de poésie et de discussions. Ces réunions ne sont pas spontanées, elles sont préparées, se déroulent sur un ton sacerdotal et on y est invité. Les nouveaux membres sont proposés au poète qui les admet ou non, souvent après un test. Parfois, le poète ne se trouve pas dans la même pièce que les invités ; être reçu par lui est alors un privilège. Une véritable cérémonie entoure ainsi les réceptions organisées dans les villas des amis.

Si le poète est le centre vivant de la communauté – ou état – qu'il a créée, les disciples et amis les plus proches sont les « piliers de l'état ». C'est à eux que revient la tâche de transmettre l'enseignement de George fixé dans son œuvre poétique. Les trois recueils de poèmes *Der Siebente Ring* (1907), *Der Stern des Bundes* (1914), *Das neue Reich* (1928) constituent une forme de « livre sacré » ou encore d'« enseignement

¹⁵⁵⁸ Stefan GEORGE, « George an Gundolf », München, etwa 11. Februar 1911, in: *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, Helmut Küpper, Stuttgart 1962, p. 222 : „Der aber stand glühend und gesättigt auf der göttlichen ebene, mit einem göttlichen wissen adonishaft in seiner erfüllung.“ (Nous traduisons.)

secret »¹⁵⁵⁹ avec – en son centre – le mythe de Maximin. Les trois livres sont ainsi organisés en référence à des modèles mythiques du passé.

Der Siebente Ring intègre par sa structure les figures des recueils précédents, des êtres mythiques, des événements de l'histoire et des lieux et des personnages emblématiques dans le mythe de la parousie de Maximin. Ainsi, dans la partie *Gestalten* (*Figures*), George fait revenir Manuel et Menes, Algabal et le jeune Lydien, le menestrel en leur associant « König und Harfner » (Le roi et le harpiste), Saül et David de l'*Ancien Testament* et « Der Widerchrist » (« L'Antéchrist ») de l'*Apocalypse*, mais aussi les sorcières et les templiers, figures du paganisme et du christianisme réunissant le passé culturel de l'Europe. A l'inverse, une grande partie de *Tafeln* (*Tables*) est réservée à des poèmes s'adressant aux amis du poète.

Première partie du recueil, *Zeitgedichte* (poèmes qui portent leur regard sur l'époque) évoquent des figures phares : Dante, Goethe, Nietzsche, Böcklin représentent la littérature, la philosophie et les arts. Selon Jan Andres¹⁵⁶⁰, qui reprend les conclusions de Gert Mattenklott¹⁵⁶¹, l'oeuvre de George part d'une critique de la société contemporaine – la situation historique vers 1900 dans l'empire prussien. Son œuvre poétique se fait l'expression d'une résistance contre cette modernité et va promouvoir une civilisation alternative basée sur le concept du renouveau par l'art. Contre la vie bourgeoise et philistine, le poète dresse la « belle vie », seule authentique. Reflets de cette opposition fondamentale, ses poèmes sont de fait des « Gegenbilder », des « contre-images », images inversées à la manière d'une contre-empreinte géologique.

Suivant cette hypothèse, Jan Andres a analysé les poèmes du cycle *Zeitgedichte* dans le recueil *Der Siebente Ring* comme exemples de ces images face à des situations emblématiques de la société contemporaine :

« Tous les poèmes ayant pour sujet des figures ou des lieux prennent forme à la place de quelque chose et sont en ce sens allégoriques ou symboliques. Ils évoquent des images qui du fait même qu'elles sont lyriques, esthétiques, paraissent un commentaire particulièrement évident au 'vacarme et à l'avidité déchaînée de la vie'. »¹⁵⁶²

¹⁵⁵⁹ Cf. Lettre „Gundolf an George“, 16. Februar 1911, in: Stefan GEORGE, *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, op. cit., p. 223 : „Geheimlehre“. (Nous traduisons.)

¹⁵⁶⁰ Jan ANDRES, „Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den *Zeitgedichten* des *Siebenten Rings*“, *George-Jahrbuch*, Bd. 6, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, p. 34.

¹⁵⁶¹ Gert MATTENKLOTT, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München 1970.

¹⁵⁶² Jan ANDRES, „Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den *Zeitgedichten* des *Siebenten Rings*“, op. cit., p. 42 : „Alle Gedichte auf Figuren oder Orte stehen für etwas und sind in diesem Sinn allegorisch oder symbolisch. Sie evozieren Bilder, die gerade weil sie lyrisch, ästhetisch

Selon le critique, cette « allégorie historique » est déjà présente dans l'œuvre antérieure de George, mais elle s'allie à une forme fixe à partir du *Siebenter Ring*. Ce type de poèmes est construit sur quatre strophes en octains et se caractérise par l'absence de rime. La structure interne obéit à un même schéma d'opposition : « à la dégénérescence diagnostiquée et représentée, on oppose une figure allégorique et symbolique »¹⁵⁶³. Cette figure correspond au concept de « Gestalt » (corps, figure et forme), un concept clef dans le cercle de George et dans l'œuvre du poète. Pour Jan Anders, il représente le potentiel allégorique, symbolique, métaphorique et sensible des personnages et des lieux. Au centre du poème apparaît le grand personnage ou un lieu chargé d'histoire.

La composition des poèmes comme celle des recueils répond au même souci de forme chargée de sens. L'une de ses expressions est la référence à la symbolique des nombres¹⁵⁶⁴. Ainsi, si le principe organisateur du recueil *Der Siebente Ring* est le nombre sept, le recueil suivant *Der Stern des Bundes* (*L'Etoile de l'Alliance*) est construit autour du nombre trois. Nombre d'Apollon, et aussi biblique, le sept (il désigne le septième jour de la création) apparaît dès le titre du recueil (*Le Septième Anneau*) qu'il structure à partir de ses composantes : 3 représentant le divin et 4 représentant l'homme, et leurs multiples. D'autres indicateurs désignent la *Bible* comme modèle sous-jacent ; la série des 7 x 2 *Zeitgedichte* se termine par une série de *Tafeln* (*Tables de loi* ou *Stèles*) dont les poèmes intitulés « Ein Gleiches » (« Un même ») renvoient non seulement à une identité de construction ou de sujet, mais laissent entrevoir une parenté avec la parabole biblique (« Gleichnis »). Quant à l'image de l'anneau, cet équivalent du grec « zyklos » définit la structure globale du recueil, de l'ensemble comme des différentes parties, tout en sous-entendant une vision cyclique. Le nouveau dieu auquel est consacrée la partie centrale, pivot autour duquel s'organise l'œuvre, complète la référence numérologique avec les sept lettres qui constituent son nom : Maximin. Ce nom latin ne peut néanmoins être associé ni à une figure de la légende chrétienne, ni à un personnage historique. L'histoire romaine connaît bien un empereur de ce nom (Maximinus) qui a pris la suite d'Elagabal et de son cousin

sind, als besonders evidenten Kommentar zu ‚lärm und wüster gier des lebens‘ erscheinen.“ L'auteur souligne. (Nous traduisons.)

¹⁵⁶³ Jan ANDRES, „Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den *Zeitgedichten* des *Siebenten Rings*“, *ibid.* : „der diagnostizierten und dargestellten Verderbtheit wird eine allegorisch-symbolische Gestalt entgegeng gehalten.“ (Nous traduisons.) Jan Andres renvoie à la traduction allemande de la thèse de Claude DAVID, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967.

¹⁵⁶⁴ Cf. Jan ANDRES, *op. cit.*, Claude DAVID, *op. cit.*, Wolfgang BRAUNGART, *Ästhetischer Katholizismus, op. cit.*

Alexandre Sévère, mais aucun rapport n'existe entre les deux figures. Tout au plus peut-on faire référence à l'étymologie, « maximus » étant le plus grand. Plus simplement, il s'agit d'un diminutif du prénom Maximilian qui était celui du jeune homme décédé, divinisé par le poète.

Les *Zeitgedichte* invoquent les ancêtres spirituels dont se réclame le poète. Dante, Goethe, Nietzsche et le peintre et sculpteur Böcklin ont laissé derrière eux une œuvre qui puise dans les mythologies antiques, bibliques ou les légendes médiévales pour y prélever les éléments d'une création mythique, ou même une mythologie personnelle. Ces poèmes font revivre le pouvoir impérial, l'empire romain, celui des Francs, l'apogée du pouvoir papal à la Renaissance et l'empire germanique, avant de célébrer les contemporains, nobles souverains ou amis du poète, et le lien spirituel conservé au cœur d'un monde en proie aux turbulences et régi par le commerce. George dessine un résumé de l'histoire de la civilisation européenne opposant ce passé, présenté comme un idéal, au monde moderne dépravé et en perte de spiritualité et de valeurs.

Le livre 4, *Maximin*, véritable centre du recueil, se distingue des autres parties. A l'exception de ce cycle, tous les poèmes du recueil avaient été composés et publiés avant cette partie centrale qu'ils viennent encadrer, comme si l'auteur avait attendu cet événement crucial dans sa vie. Le recueil précédent avait pourtant déjà annoncé une tournure significative, avant même que Stefan George ne fit la connaissance de Maximilian Kronberger. Ce jeune disciple, choisi par le poète sur des critères tout d'abord de beauté physique, sera élevé après sa mort prématurée à incarner la nouvelle divinité réunissant l'idéal de beauté grec (tel que présenté sur les photographies et bustes du jeune homme) et chrétien.

On ne pourra passer à côté de la ressemblance avec la conception de la beauté chez Mallarmé, même si le poète français privilégie le modèle féminin. L'esprit de l'antiquité grecque s'unit à la spiritualité chrétienne dans la figure d'Hérodiade. Maximin, son équivalent masculin chez George, porte en lui à la fois la beauté du jeune dieu et le martyr du Christ. Ces éléments figurent encore dans l'illustration luxueuse du recueil réalisée par Melchior Lechter, sous l'influence des préraphaélites anglais. Maximin est le jeune homme divin de la mythologie voué à une mort précoce, tout comme Hérodiade peut être considérée comme la jeune fille divine.

Le moi lyrique du recueil *Der Siebente Ring*, prédécesseur et prophète de la nouvelle religion se proclame « créature de son propre fils ». C'est l'inversion du mythe

chrétien. Le vécu dramatique qui se révèle derrière cette expression vient rapprocher davantage l'œuvre du poète allemand de celle de son maître français. Le *Livre d'Anatole*, inconnu à cette époque, qui a été inspiré à Mallarmé par la perte douloureuse de son fils, renvoie à une troublante ressemblance. Mallarmé appelle de ses vœux « hymen père et fils – / peut-être en vers »¹⁵⁶⁵ et devant l'enfant mort, le père s'agenouille « non plus devant l'enfant familial etc. – [...] mais devant le jeune dieu, héros, sacré par mort – »¹⁵⁶⁶. L'apothéose n'est pas le fait de la volonté de Dieu auquel Mallarmé ne croit plus, elle est donnée au père : « père sacrifie – et divinise », ou encore « l'esprit pur que l'on fut [...] peut, pur se réfugier en nous, survivants – ou en la pureté absolue »¹⁵⁶⁷.

Après la constitution du mythe fondateur, les titres des recueils *Der Stern des Bundes* et *Das neue Reich* placent l'enseignement d'un homme nouveau et la création d'un monde nouveau sous la tutelle du mythe biblique. Le nouveau règne est l'utopie qui se réalise après la parousie du nouveau dieu. Rappelons que Maximin n'est pas adoré comme une divinité, mais considéré comme l'idéal de l'homme nouveau. *Der Stern des Bundes* prend un ton prophétique qui stipule dès les poèmes *Eingang* (*Entrée*) qu'il n'y a pas de dieu autre que le désir de l'homme, pour instituer, dans la partie *Drittes Buch* (*Troisième Livre*), la nouvelle religion par référence aux Tables de la Loi apportées par Moïse : « Auf neue tafeln schreibt der neue stand » (« Sur des nouvelles tables écrit la nouvelle classe »).

Enfin, *Das neue Reich* réalise encore une fois la fusion entre les siècles et les mythologies. Cette fois le groupe des poèmes s'adressant aux amis porte comme seul titre une initiale pour « les vivants », et un prénom pour les « mort ». La guerre a endeuillé le cercle. « Der Krieg » (« La Guerre »), publié à Berlin en 1917, porte en exergue un extrait de la *Divine Comédie*. Ce poème évoquant les horreurs de la guerre et sa fin terrible pour les peuples a fait couler beaucoup d'encre, élevant définitivement le poète au rang des prophètes et visionnaires dans le contexte de la Première Guerre Mondiale. Il clôt sur la célébration de l'union entre Apollon, le dieu grec, et Baldur, dieu germanique de la lumière, de la beauté, de la jeunesse, de l'amour et du bonheur, réfutant le second avènement du Christ. Et « Geheimes Deutschland » (« L'Allemagne secrète ») met en place le mythe d'une Allemagne nouvelle en train de naître loin des

¹⁵⁶⁵ MALLARME, *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, *Œuvres complètes I*, op. cit., feuillet 23, p. 519.

¹⁵⁶⁶ MALLARME, *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, *ibid.*, 76 – 77, p. 525.

¹⁵⁶⁷ MALLARME, *Notes pour un Tombeau d'Anatole*, op. cit., feuillets 167, 168, p. 539.

fracas de l'actualité politique.

4. Entrer dans la danse

Cercle mis en mouvement, la danse, un motif récurrent dans l'œuvre du poète, va clore le mythe chez George. La danse joue un rôle capital dans *Das Neue Reich*. L'un des grands poèmes dialogués de ce recueil « Gespräch des Herrn mit dem römischen Hauptmann » (« Dialogue du Seigneur avec le centurion romain ») évoque l'incompréhension du centurion venu interroger le Christ sur sa mission. Le Christ répond :

« L'étendard du fils peut flotter victorieusement sur la terre
Son symbole s'élève au-dessus des peuples durant des millénaires
Avant que quelqu'un ne voie la plénitude de l'alliance : Le Christ dansant. »¹⁵⁶⁸

Le Christ finit par refuser d'admettre le centurion parmi ses disciples, au motif qu'il n'a pas la force d'en comprendre davantage. Si le refus indique que le message puisse rester un mystère inaccessible pour certains, il ne résume pas la signification du poème. Le message central du poème est la vision du Christ dansant. L'image appartenant au premier christianisme réalise l'union de la figure du Christ avec Dionysos et la fusion de l'antiquité grecque païenne avec le christianisme. Le Christ incorpore d'une certaine manière la divinité antique et son culte des mystères.

Dans le culte, la danse permet à l'initié de s'unir à la divinité¹⁵⁶⁹. Ainsi, le premier livre du recueil *Der Stern des Bundes* développe l'attraction magique du cercle : « Par une volonté venue de l'éternité droit comme une flèche / Je mène dans la ronde je tire dans l'anneau. »¹⁵⁷⁰. Ce sont les mots de celui que George présente dès les premiers vers du recueil comme « Herr der Wende » (« Seigneur du Tournant »), nom qui remplace celui de Maximin qui n'est plus nommé.

¹⁵⁶⁸ Stefan GEORGE, « Gespräch des Herrn mit dem Hauptmann », *Werke, op. cit.*, p. 434 :

„Des sohnes banner mag im erdrund siegend wehn
Äonenlang sein sinnbild ob den völkern stehn

Eh wer des bundes fülle schaut: den Christ im tanz.“ (Nous traduisons.)

¹⁵⁶⁹ Edith LANDMANN, *Stefan George und die Griechen : Idee einer neuen Ethik*, Castrum peregrini, Amsterdam, 1971, p. 19.

Wolfgang OSTHOFF, „Das Maß und das Tragische“, in: *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁷⁰ Stefan GEORGE, « Nennt es den blitz der traf den wink der lenkte », *Erstes Buch, Der Stern des Bundes, Werke, op. cit.*, p. 358 : Aus einer ewe pfeilgeradem willen / Führ ich zum reigen reiss ich in den ring.)

La danse représente un lien entre les mythes de nos trois poètes. Mallarmé finit, malgré le refus affiché au cours des premières années, par reprendre le motif de la danse dans les derniers fragments pour *Hérodias*. Portant le plat avec la tête de Saint Jean, l'héroïne se met en mouvement « de l'une ou l'autre jambe »¹⁵⁷¹.

Pour Yeats, la danse fait partie intégrante de ses drames réalisés sur le modèle du théâtre Nô, où elle signifie l'irruption du surnaturel dans le monde réel. Le poète irlandais termine son œuvre en multipliant les danses : celle de la reine devant la tête du poète supplicié dans *A Full Moon in March* et *The King of the Great Clock Tower*, enfin la danse d'Emer, épouse du héros, autour de la tête de Cuchulain dans la dernière pièce, *The Death of Cuchulain* :

« Emer entre en courant et commence à danser. [...] Elle s'avance ensuite vers la tête de Cuchulain ; [...]. Elle bouge comme pour signifier l'adoration ou le triomphe. Elle est sur le point de se prosterner, elle le fait peut-être, puis elle se relève, regardant vers le haut, comme pour écouter ; elle semble hésiter entre la tête et ce qu'elle entend. Puis elle reste sans mouvement. Il y a du silence, et dans le silence quelques faibles sons d'un chant d'oiseau. »¹⁵⁷²

Le chant jaillit comme une récompense pour la danse, la poésie se révèle.

¹⁵⁷¹ MALLARME, « Finale », *Les Noces d'Hérodias*, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard 1998, p. 151.

¹⁵⁷² W. B. YEATS, *The Death of Cuchulain*, *Collected Plays*, op. cit., p. 203 :

“Emer runs in and begins to dance. [...] She then moves towards the head of Cuchulain; [...]. She moves as if in adoration or triumph. She is about to prostrate herself before it, perhaps does so, then rises, looking up as if listening; she seems to hesitate between the head and what she hears. Then she stands motionless. There is silence, and in the silence a few faint bird notes.” (Nous traduisons.)

CONCLUSION : Figure mythique, pérennité et avenir.

Les chapitres précédents montrent la place et les apparences de la figure mythique, et éclairent le rôle qu'elle joue dans les œuvres contemporaines, mais de langue différente. Nous avons pu constater son importance dans la littérature et les arts du XIXe siècle. Le symbolisme, héritier du romantisme, a reconnu le potentiel créateur que renferme le mythe : sa valeur permanente, sa flexibilité, sa capacité d'adaptation, la richesse des traditions multiples qui l'entourent, sa polysémie et son mystère. La découverte de ses origines dans la description de phénomènes naturels et cosmiques a tissé le lien entre la nature et la poésie.

La particularité de l'époque riche en événements à laquelle vivaient les trois poètes peut expliquer l'intérêt que le mythe a suscité. La conviction largement répandue du déclin de la société et des valeurs et l'enchaînement des guerres : guerre franco-prussienne, Première Guerre mondiale, guerre civile en Irlande et prémices de la Seconde Guerre mondiale, pour ne parler que des conflits majeurs proches. On sait que de telles périodes sont propices à développer les ferveurs religieuses et les croyances dans des forces occultes. La perte de la foi et l'impuissance du langage à rendre compte des angoisses et des souffrances vécues conduisent à rechercher dans le mythe une expression pleine. Un temps vide de sens et en perte de valeurs morales exige une explication et un nouvel espoir, voire une nouvelle foi sur laquelle s'appuyer.

Dans les œuvres de Mallarmé, Yeats et George, l'image et la figure mythiques ou légendaires sont présentes dès les premiers essais poétiques. Les poètes les ont saisis pour exprimer leurs émotions, leurs interrogations, leurs doutes et leurs déceptions. La figure mythique est devenue rapidement un moyen d'explorer l'âme et d'en représenter les mouvements. Son aptitude à la métamorphose permet de transcrire les changements et de rendre des relations complexes. Car, véhiculant le récit dont elle est le sujet, et ses versions diverses, elle est dotée d'un grand pouvoir référentiel.

Nos trois poètes approchent le mythe dans toutes les expressions littéraires, et aussi dans la peinture et l'œuvre musicale ; et ils l'interrogent en linguiste et en ethnologue, voire en psychologue et sous l'angle ésotérique (Yeats). Nous avons suivi son évolution dans le discours théorique et dans l'œuvre poétique, pour observer sa présence et sa vivacité tout au long de la création des trois poètes. L'image et la figure

mythiques forment un leitmotiv, ou fil conducteur, entre les œuvres. Elles en garantissent ainsi l'unité – notion chère au poète irlandais. Les poètes creusent les mythes, les associent entre eux et à des éléments extérieurs, les superposent, les modifient et les fondent, enfin ils retirent les noms jusqu'à en faire des types de l'humanité. Les figures traditionnelles du mythe et de la légende apportent avec eux leur récit, mais la composition du poète les enrichit d'éléments traditionnels ou non pour leur donner un sens nouveau. Le procédé consiste à tracer des liens entre différents mythes et motifs venant d'autres horizons et parfois chargés de réminiscences personnelles, afin de les reconstituer en une histoire authentique portant une signification nouvelle et multiple.

L'intérêt large que les poètes montrent pour les mythologies du monde se reflète très clairement dans leur œuvre de jeunesse. Au cours de la maturité, la création se caractérise par une plus grande concentration de l'expression qui s'est formée progressivement dans un processus synthétique. Leurs choix se portent d'abord sur les figures des mythes greco-romain et biblique, mais aussi sur les contes folkloriques et les légendes médiévales, puis sur l'exotisme des récits hindous et des *Contes des Mille et une Nuits*. Dante, Shakespeare et Goethe marquent les trois poètes. Ainsi, les mêmes figures émergent des trois œuvres : Hamlet, Virgile, Pan, Orphée, Dionysos, Salomé/Hérodiade, Narcisse, Icare, la Vierge Marie et le Christ. Mais Mallarmé place Hérodiade, Hamlet et le Faune au centre de son œuvre. L'épopée irlandaise caractérise la création de Yeats et sa synthèse mythopoétique ; elle influe sur le choix de figures mythiques traditionnelles et personnelles : Cuchulain, Hélène/Deirdre, Michael Robartes et le Fou. De son côté, George recherche une union entre l'antiquité grecque et le christianisme comme entre la France et l'Allemagne dans les divinités de la nature et les figures synthétiques d'Algabal et de Maximin.

Une tendance commune à George et à Yeats les ramène dans leur dernière période à la composition de ballades et de chansons qui prennent le ton du conte de fée, ce qui signifie un retour à une poésie inspirée de traditions populaires. Ainsi se ferme le cercle, la boucle est bouclée, car pour les deux poètes, le chant représente le début et la fin de l'humanité.

La figure mythique est projection de désirs, d'aspirations spirituelles, d'échecs et ainsi mode de connaissance, voire outil d'expériences. Dans la comédie, elle permet de prendre de la distance vis-à-vis de soi-même et de tourner en dérision la société et ses

coutumes et croyances. Les poètes s'investissent dans quelques personnages mythiques, dans lesquels ils se retrouvent. Cette familiarité crée aussi une sorte de lien affectif et la figure mythique devient le double du poète, son masque. Mais, prenant appui sur le pouvoir d'irradiation du mythe traditionnel et son aura, le poète crée d'autres figures personnelles. Dans la composition du Grand Œuvre chez Mallarmé, de la cosmogonie visionnaire chez Yeats et de l'utopie du « nouveau règne » chez George, le mythe traditionnel entre comme élément fondateur et structure de base. Il contribue à l'aura mythique du projet et entraîne dans son sillage le poète, ses amis et ses contemporains, le passé, le présent et le futur, créant une hagiographie. Mais si le poète reste attaché au monde spirituel, voire au surnaturel (Yeats), il proclame l'absence de Dieu. A ce titre, l'adjectif qualificatif « göttlich », traduit en français par « divin », ne représente rien de plus que la ressemblance à Dieu ou à un dieu – en d'autres termes l'approche de la perfection, de l'idéal. C'est donc l'Homme qui se retrouve au centre de l'existence et de la création où le poète-créateur occupe une place de premier ordre. Selon la *Bible*, Dieu est verbe et le monde a été créé par le verbe.

Apporter des réponses par la poésie est le défi que se lancent Mallarmé, Yeats et George. Leur vision du monde est dualiste, apollinienne et dionysiaque, mais ils tentent de résoudre les oppositions. Cependant, leurs œuvres correspondent à des objectifs différents. Mallarmé célèbre l'homme héroïque face à son destin. Yeats développe un schéma complexe et détaillé qui explique la vie, la mort, la psyché, l'histoire, la littérature, les arts et le monde. La fin du vieux monde et surtout l'avènement d'une nouvelle civilisation se situent au centre de l'œuvre poétique et pédagogique de George : former les esprits pour la construction d'une utopie, qu'il appelle le « nouveau règne ». L'eschatologie et la création d'une communauté coïncident et visent un avenir qui part d'un petit cercle en Allemagne pour former une société nouvelle sous la conduite du poète.

Alors que Mallarmé tente de renouveler l'art et la pensée dans un monde sans Dieu, George veut changer l'homme par l'art pour un monde meilleur¹⁵⁷³ et Yeats montre les choix qui s'offrent à chacun dans la formation de sa personnalité. On pourrait, en ce sens, parler de complémentarité.

L'idée d'un changement des civilisations réunit Yeats et George, persuadés tous

deux de vivre au seuil d'un tel moment décisif. Dans son dernier testament, le poème « Under Ben Bulben », le poète s'adresse à la génération future des poètes irlandais, pour les rassembler autour d'un serment digne des anciennes confréries de bardes, guerriers et magiciens d'Irlande. A la veille de sa mort, le poète leur confie la révélation reçue sur la signification des présences invisibles de figures mythiques : elles sont la réincarnation multiple de l'âme humaine. Il exhorte ses confrères à continuer la tâche poétique à une époque de perte des valeurs et à se faire la mémoire des siècles héroïques, afin de conserver à l'Irlande son identité propre et son âme « indomptable ».

On constate que le mythe et son expression dans la figure mythique ont profondément imprégné la pensée, la vision et le discours des trois poètes. Cette influence est ancrée dans la structure de pensée sous-jacente à l'œuvre poétique. Leur poésie émerge d'une conscience essentiellement mythique dont elle est aussi l'expression.

Nous avons parlé d'œuvres et de figures mythopoétiques, et même de nouveau mythe et de nouveau dieu. Notre interrogation porte sur la nature mythique de la création poétique de Mallarmé, Yeats et George. Est-on en droit de qualifier une œuvre de mythe moderne, alors que l'adhésion populaire lui fait défaut, et qu'elle exclut Dieu de sa vision ? Les trois poètes traitent de l'expérience existentielle vécue par l'humanité en général, et par chaque individu en particulier. Ils partent à la recherche d'une transcendance à laquelle l'homme peut participer, pour découvrir une part de divinité en chacun. Confiant en l'esprit humain, les poètes y voient la source d'éternité pour l'individu et pour l'humanité. La pensée poétique sonde la face inconnue des choses et la réalité cachée dans la profondeur des êtres.

La portée mythique d'une œuvre s'apprécie dans la distance. On ne peut donc aujourd'hui juger si Mallarmé, Yeats et George ont réussi à créer un mythe, qu'il soit littéraire ou à résonance sociale. Cependant, certains indices semblent intéressants à noter. Du point de vue du mythe littéraire, le *Faune* et *Hérodias* de Mallarmé peuvent certainement prétendre à ce qualificatif. Les mythes mallarméens se rapprochent des mythes modernes de *Hamlet* et de *Faust*. Nous avons déjà remarqué la résonance d'*Hérodias* dans la littérature du symbolisme, chez Wilde, Yeats, George et d'autres. En revanche, il paraît encore trop tôt de vouloir justifier ce statut pour les créations de

¹⁵⁷³ Consulter aussi : Isabelle DURAND-HENRIOT, « L'*Alagabal* de George face à l'*Hérodias* de Mallarmé : les stratégies d'une révision critique », *Recherches Germaniques*, PU de Strasbourg, n° 27,

Yeats et de George, même si les figures ou sujets mythiques abordés font leur apparition dans les œuvres d'autres poètes (*Héliogabale ou l'Anarchiste* d'Antonin Artaud) ou inspirent les musiciens. La reprise et l'évolution de leurs mythes et des figures mythiques qui les véhiculent dans les œuvres d'autres poètes restent à étudier.

Pour Yeats et George, l'hypothèse d'une influence sur la société, aussi controversée soit-elle, pourrait être retenue – sous toute réserve. Nous avons vu l'inquiétude de Yeats quant à sa responsabilité dans les événements du soulèvement de Pâques. La création d'une figure de Cuchulain et sa mise en place sur les lieux même de la tragédie semble conforter l'idée que l'œuvre du poète irlandais a effectivement fourni un élément motivant aux insurgés.

Quant à l'effet de l'œuvre de George, le cas Stauffenberg est exemplaire. Le mythe de l'avènement d'une nouvelle humanité a pris vie et sens avec les derniers mots du malheureux auteur de l'attentat manqué contre Hitler en juillet 1944. Devant le peloton d'exécution, le comte Claus Schenk von Stauffenberg, disciple de Stefan George, se serait écrié : « Vive l'Allemagne secrète ! ». On sait aussi qu'un cercle s'est constitué aux Pays-Bas, portant secours aux réfugiés fuyant l'Allemagne nazie. Mais en Allemagne, l'œuvre de George fut longtemps honnie car elle avait été un temps revendiquée par le régime nazi – comme celle de Wagner et de Nietzsche. Après la mort du poète, son cercle s'est scindé en pourfendeurs et en opposants à Hitler. Aussi, après la guerre et jusque dans les années 1980, on lisait l'œuvre de George uniquement dans des cercles confidentiels où régnait une certaine solennité. A présent, la Société Stefan George a pris un tournant résolument scientifique, mais l'œuvre du poète attend d'être redécouverte par un plus large public, en Allemagne et en France.

Cette thèse s'inscrit résolument dans une perspective européenne. Dans cette année du centenaire de la Première Guerre mondiale, il n'est peut-être pas inutile de rappeler à quel point nos différences nous enrichissent et ont enrichi nos cultures dans le passé. Mallarmé, Yeats et George n'auraient pu créer leurs œuvres enfermés dans leurs tours d'ivoire nationales. L'ouverture vers le monde et l'intérêt que nos trois poètes ont témoigné envers la culture étrangère, en dépit des conflits nationaux, envoient un signe fort.

ANNEXES

Annexe 1

W. B. Yeats: poésies

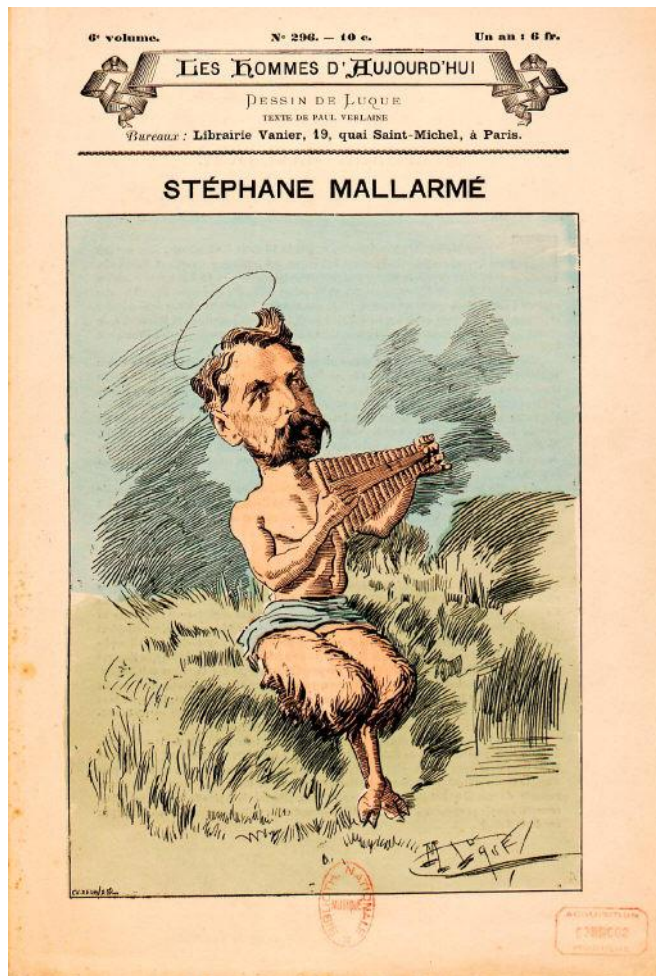
| | |
|---|---|
| <p>The Mother of God</p> <p>The threefold terror of love ; a fallen flare Through the hollow of an ear; Wings beating about the room : The terror of all terrors that I bore The Heavens in my womb.</p> <p>Had I not found content among the shows Every common woman knows, Chimney corner, garden walk, Or rocky cistern where we tread the clothes And gather all the talk?</p> <p>What is this flesh I purchased with my pains, This fallen star my milk sustains, This love that makes my heart's blood stop Or strikes a sudden chill into my bones And bids my hair stand up ?</p> <p><i>The Winding Stairs and other Poems, (1935), Collected Poems, Macmillan, London, 1979, p. 281-282.</i></p> <p>On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac</p> <p>YOUR hooves have stamped at the black margin of the wood, Even where horrible green parrots call and swing. My works are all stamped down into the sultry mud. I knew that horse-play, knew it for a murderous thing. What wholesome sun has ripened in wholesome food to eat, And that alone ; yet I, being driven half insane Because of some green wing, gathered old mummy wheat In the mad abstract dark and ground it grain by grain And after baked it slowly in an oven; but now I bring full-flavoured wine out of a barrel found Where seven Ephesian topers slept and never knew When Alexander's empire passed, they slept so sound Stretch out your limbs and sleep a long Saturnian sleep; I have loved you better than my soul for all my words, And there is none so fit to keep a watch and keep Un wearied eyes upon those horrible green birds.</p> <p>W. B. YEATS, <i>The Tower (1928), Collected Poems,</i> Macmillan, London, 1979, p. 242</p> | <p>La Mère de Dieu</p> <p>La triple terreur de l'amour : une flamme tombée Dans le creux d'une oreille ; Un battement d'ailes à travers la chambre ; Et, terreur des terreurs, celle de porter Les Cieux dans mon ventre.</p> <p>N'avais-je pas trouvé mon bonheur dans ces choses visibles Qui sont l'ordinaire de toutes les femmes : Le coin du feu, l'allée du jardin, La citerne dans la roche où nous foulons le linge Et recueillons tout ce qui se dit ?</p> <p>Que sont donc cette chair que j'ai payée de mes souffrances, Cette étoile tombée du ciel qui se nourrit de mon lait, Cet amour qui fait se figer le sang dans mon cœur Ou qui glace soudain la moelle de mes os Et fait se hérissier mes cheveux ?</p> <p><i>L'escalier en spirale, trad. Jean-Yves Masson, Verdier, Paris, 2008, p. 79.</i></p> <p>Sur une peinture d'Edmund Dulac représentant un centaure noir</p> <p>Tes sabots ont piaffé à la lisière noire du bois, là même Où d'horribles perroquets verts crient et se balancent. Et toutes mes œuvres se sont imprégnées de boue étouffante. Je sais ce qu'est piaffer dans cette boue, je sais que c'est un jeu mortel. Seul ce qui a mûri sous un soleil salubre fait Une nourriture salubre ; mais moi, rendu à demi dément Par une de ses ailes vertes, j'ai ramassé un blé momifié Dans les folles ténèbres de l'abstraction, l'ai moulu grain à grain Et l'ai fait lentement cuire au four ; mais c'est fini : Voici que je tire un vin savoureux d'un tonneau trouvé Près de sept ivrognes d'Ephèse si profondément endormis Qu'ils ne surent jamais quand avait fini l'empire d'Alexandre. Toi, étire tes membres, et dors un long sommeil saturnien ; Je t'ai aimé plus que mon âme en dépit de tout ce que j'ai pu dire, Car personne ne sait mieux que toi monter la garde Et sans ciller tenir en respect ces horribles oiseaux verts.</p> <p>W. B. YEATS, <i>La Tour, trad. Jean-Yves Masson, Verdier, Paris, p. 81.</i></p> |
|---|---|

Annexe 2

Stefan George : poèmes

| | |
|---|---|
| <p>Der Infant</p> <p>Bei schild und degen unter fahlem friese Mit weissem antlitz lächelt der infant In dunklem goldumgürteten oval. Nicht lang im damals unberührten saal Ein zwillingsbruder : kühle bergesbrise Sie war ein allzu rauher spieltrabant.</p> <p>Doch wird er selber nimmermehr bedauern Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen Wie der und jener an den nachbarmauern · Denn seligkeiten wurden ihm beschlossen:</p> <p>Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn Dass eine lichte elfenmaid ihn hole · Er folgen dürfe oft in flug und fall Mit ihr dem treubewahrten seidenball Der rosafarben und olivengrün Noch schimmert auf der eichenen konsole.</p> <p>Ein Angelico</p> <p>Auf zierliche kapitel der legende – Den erdenstreit bewacht von ewgem rat · Des strengen ahnen wirkungsvolle sende – Errichtet er die glorreich grosse tat :</p> <p>Er nahm das gold von heiligen pokalen · Zu hellem haar das reife weizenstroh · Das rosa kindern die mit schiefer malen · Der wäscherin am bach den indigo.</p> <p>Der herr im glanze reinen königtumes Zur seite sanfte sänger seines ruhmes Und sieger der Chariten und Medusen.</p> <p>Die braut mit immerstillem Kindesbusen Voll demut aber froh mit ihrem lohne Empfängt aus seiner hand die erste krone.</p> <p>Stefan GEORGE, <i>Hymnen, Werke I</i>, Küpper, Düsseldorf und München, 1976, p. 20-21.</p> | <p>L'Infant</p> <p>Près de l'écu, du glaive et sous les frises pâles L'Infant au blanc visage est là qui nous sourit Dans l'ovale obscurci que ceinture de l'or. Peu de temps a vécu dans la salle encore vierge Son image jumelle : un souffle froid des cimes Lui fut un compagnon trop rude dans ses jeux.</p> <p>Pourtant, il n'aura point, lui-même, déploré De n'avoir pas grandi, adulte au regard sombre Ainsi que tel ou tel qu'on voit là sur les murs Car il lui fut donné maintes félicités.</p> <p>Quand le soir fleurissait la corolle des lampes La blanche enfant des Elf[e]s allait parfois vers lui ; Avec elle il suivait dans son vol et ses bonds Cette balle de soie pieusement gardée, Dont la couleur de rose et le reflet d'olive Pose encor sa lueur sur la planche de chêne.</p> <p>Un Angelico</p> <p>Sur de menus tableaux qu'inspire la Légende – Le terrestre combat sous l'œil de l'Eternel, L'austère aïeul léguant sa mission féconde – , Il érigea son œuvre illustre et grandiose.</p> <p>Il emprunta ses ors aux calices sacrés Et pour les cheveux clairs la paille des blés mûrs, Les roses aux dessins d'enfants sur les ardoises Et ses bleus dans le fleuve autour des lavandières.</p> <p>Le Seigneur, dans l'éclat de sa royauté pure, A ses côtés les doux ménestrels de sa gloire Et les triomphateurs des Monstres et des Grâces.</p> <p>L'Epouse au sein d'enfant sur son cœur toujours calme Timide mais joyeuse à cette récompense Recueille de sa main la suprême couronne.</p> <p>Stefan GEORGE, <i>Dichtungen. Poèmes</i>, trad. Maurice Boucher, Aubier-Flammarion, Paris, 1969, p. 51 et 53.</p> |
|---|---|

Annexe 3 : Mallarmé



Mallarmé en Pan :
« Couverture », *Les Hommes d'Aujourd'hui*, 1887.



J.-F. Raffaëlli, Collectif. *Les Types de Paris*, Plon, Paris, 1889.

Annexe 4 : Mallarmé



Le Titien, *Salomé*, 1515, huile sur toile, 89 x 73 , Galleria Doria Pamphilij, Rome.



Edouard Manet, *Hamlet et le spectre*, 1870, Pastel, 46 x 50 cm. Burton Agnes Hall, Yorkshire.

Annexe 5 : Yeats



A gauche: Thomas Sturge Moore, *Ex Libris*, in : W. B. YEATS, *Reveries over Childhood and Youth*, The Cuala Press, Dublin, 1915.



A droite: Edmund Dulac, *The Great Wheel*, in: W. B. YEATS, *A Vision*, Macmillan, 1938.

Image non disponible

Edmund Dulac, 'The Good Chiron Taught His Pupils How to Play upon the Harp' in: Nathaniel HAWTHORNE, *Tanglewood Tales*, Hodder & Stoughton, London, 1918. (Collection privée), source du poème "On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac", selon Colin WHITE, *Edmund Dulac*, Charles Scribner's sons, New York, 1976.

Annexe 6 : George

Annexe 6 : George

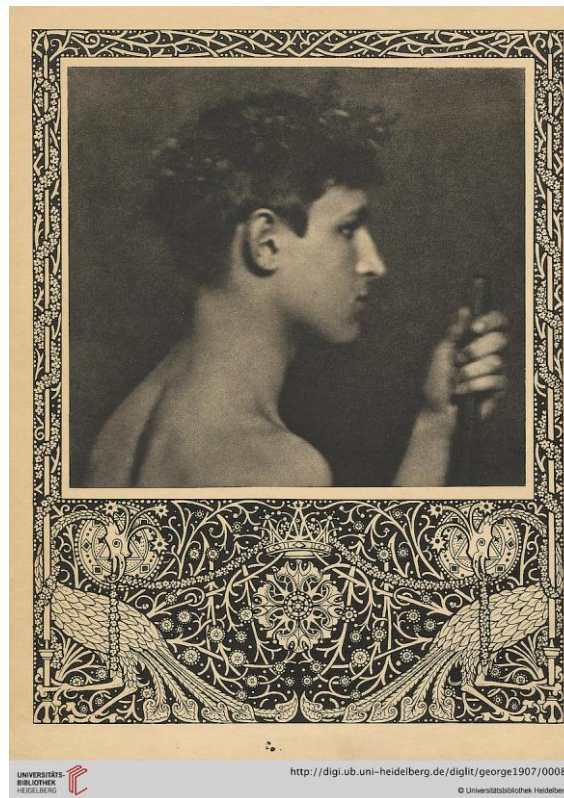


Guido di Pietro, (dit) FRA ANGELICO, *Le couronnement de la Vierge*, vers 1434, Tempera : bois, 209 x 206, Paris, Musée du Louvre.



Arnold Böcklin, *Pan im Schilf*, (1858).
Huile sur toile, 199,7 x 152,7, Neue
Pinakothek, Munich.

Annexe 7 : George



Melchior Lechter, frontispice et page de titre, in : Stefan GEORGE, *Maximin. Ein Gedenkbuch*, Blätter für die Kunst, Berlin, 1907.



BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

Mallarmé

- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes I-II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1998, 2003.
- *Œuvres Complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945.
- *Propos sur la poésie*, éd. Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, (1946) 1953.
- *Les Dieux Antiques. Nouvelle Mythologie Illustrée*, fac-similé de l'édition J. Rothschild, Paris 1880, Elibron Classics, Marston Gate, Adamant Media Corporation, 2006.
- *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, intr. Garner Davies, Paris, Gallimard, 1959.
- *Pour un tombeau d'Anatole*, intr. Jean-Pierre Richard, Paris, Seuil, 1961.
- *Poésies*, présentées par Lloyd James Austin, Paris, GF Flammarion, 1989.
- *Poésies*, préface Yves Bonnefoy, édition Bertrand Marchal, Poésie, NRF, Paris, Gallimard, 1992.
- *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, 1862–1898, vol. I–XI, Paris, Gallimard, 1959–1985.
- *Correspondance complète 1862–1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872–1898. Avec des lettres inédites*, préface Yves Bonnefoy, éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, Folio classique, Paris, Gallimard, 1995.
- *Mallarmé–Whistler. Correspondance*. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années, recueillie, classée et annotée par Carl Paul Barbier, Paris, A.G. Nizet, 1964.
- *Documents Stéphane Mallarmé*, I–VII, prés. par Carl Paul Barbier, Austin Gill et alii, Paris, Nizet, 1968–1980.

- *Documents Stéphane Mallarmé*, I–IV, nouvelle série prés. par Gordon Millan, Saint Genouph, Nizet, 1998-2005.

William Butler Yeats

- YEATS, W. B., *The Celtic Twilight*, London, Lawrence and Bullen, 1893.
- *The Collected Works in Verse and Prose of W.B. Yeats*, 8 vol., Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1908.
- *Plays and Controverses*, London, Macmillan & Co., 1923.
- *Essays*, London, Macmillan & Co., 1924.
- *A Vision*, « An Explanation of Life founded upon the writings of Giraldus and upon certain doctrines attributed to Kusta Ben Luka », privately printed for subscribers, London, T. Werner Laurie Ltd., 1925.
- *The Collected Poems*, London, Macmillan & Co., (1933, 1952), 1979.
- *A Vision*, A Reissue With the Author's Final Revisions, London, Macmillan & Co LTD, (1938), 1961.
- *Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley*, London/New York/Toronto, Oxford University Press, 1940.
- YEATS W.B. (dir.), *The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935*, Clarendon Press, Oxford University Press (1936), 1941.
- YEATS W.B., *The Collected Plays of W.B. Yeats*, London, Macmillan & Co., (1952), 1977.
- *W.B. Yeats' Letters to Katharine Tynan*, Dublin, Dolmen Press, 1953.
- *Some letters from W.B. Yeats to John O'Leary and his sister*, New York, New York Public Library, 1953.
- *The Letters of W.B. Yeats (1887–1939)*, ed. by Alan Wade, London, R. Hart-Davis, 1954.
- *Autobiographies*, London, Macmillan & Co., 1955.
- *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. by Peter Allt and Russell K. Alspach, New York, The Macmillan Company, 1957.
- *Mythologies*, London, Macmillan & Co., 1959.
- *Essays and Introductions*, London, Macmillan & Co., 1961.

- *Selected Poetry*, éd. et intr. A. Norman Jeffares, (Macmillan 1962), (éd. rév.) London, Pan Books, 1990.
- *Selected Prose*, intr. and notes A.N. Jeffares, London, Macmillan & Co., 1964.
- *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. by Russell K. Alspach and Catherine C. Alspach, London, Macmillan & Co., (1965), 1966.
- *Letters*, Dublin, Dolmen Press, 1967.
- *Uncollected Prose I*, « First Reviews and Articles 1886–1896 », coll. and ed. by John P. Frayne, New York, Columbia University Press, 1970.
- *Memoirs*, London, Macmillan, 1972.
- *Uncollected Prose 2*, « Reviews, Articles and other Miscellaneous Prose 1897–1939 », coll. and ed. by John P. Frayne and Colton Johnson, London, The Macmillan Press Ltd., 1975.
- *Selected Criticism*, London, Macmillan, 1976.
- *Yeats: the critical heritage*, ed. by A. Norman Jeffares, London/Boston, Routledge and Kegan, 1977.
- *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, intr. and notes by Robert Welch, London, Penguin Books, 1993.

Traductions:

- *Die chymische Rose*, übers. Herbert E. Herlitschka, Hellerau, J. Hegener, 1927.
- *Théâtre*, trad. M. Gibert, Paris, Denoël, 1954.
- *Poèmes*, trad. A. Audra, Paris, Editions du Vieux Colombier, 1956.
- *Théâtre*, d'après l'édition Denoël, précédé de « La petite histoire de l'attribution du prix Nobel » par Dr. Gunnar Ahlström, « Discours de réception » par Per Hallström, « La Vie et l'œuvre de William Butler Yeats » par Franck Kermode, Collection des Prix Nobel de Littérature, Paris, Sélection des Editions Rombaldi, 1962.
- *Enfance et Jeunesse resongées*, trad. Pierre Leyris, Mercure de France, (1965), Paris, Gallimard, 1990.
- *Poèmes Choisis*, intr., trad., notes L. et M. Cazamian, édition bilingue, Paris, Montaigne-Aubier, 1969.

- *Le Frémissement du voile*, trad. Pierre Leyris, Paris, Mercure de France, 1970.
- *Dix-sept poèmes*, trad. Fouad El-Etr, Paris, La Délirante, 1973.
- *Le Cycle de Cuchulain*, trad. Yves de Bayser, *Obliques*, n° spécial 1973.
- *Dramatis Personae. Aliénation. La Mort de Synge*, trad. Pierre Leyris, Mercure de France, Paris, Gallimard, 1974.
- *Choix de poèmes*, titre original : *The Poems of William Butler Yeats* (Macmillan, London, 1949), intr., commenté et trad. René Fréchet, Paris, Aubier Montaigne, 1975.
- *Vision*, trad. Léon Gabriel Gros, Paris, Fayard, 1979.
- *Per amica silentia lunae*, trad. George Carnier, Jacqueline Genet, Pamela Zeini, Lille, PUL, 1979.
- *La Taille d'une Agathe et autres essais*, prés. par Pierre Chabert et trad. sous la direction de Jacqueline Genet, *L'Esprit et les Formes*, Librairie des Méridiens, Paris, Klincksieck et Cie, 1984.
- *Les histoires de la Rose secrète*, trad. du Centre de Lit., Ling. et Civilisation des pays de langue anglaise de l'université de Caen, Lille, PUL, 1984.
- *Quarante-cinq poèmes, suivi de 'La Résurrection'*, trad. par Yves Bonnefoy, Paris, Hermann, 1989.
- *Byzance et autres poèmes*, trad. Par Fouad El-Etr, Paris, La Délirante, 1990.
- *Prose inédite III*, « Critique littéraire et artistique », comptes rendus et articles rassemblés et publiés par John P. Frayne et Colton Johnson, trad. sous la direction de Jacqueline Genet et Elisabeth Hellegouarc'h, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1990.
- « Ce que rêvent les os », trad. et présenté par Pierre Leyris, *Nouvelle Revue Française*, n° 481, févr. 1993.
- *Derniers Poèmes*, trad. Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 1994.
- *Michael Robartes et la danseuse*, trad. Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 1994.
- *Sept Pièces*, trad. Jacqueline Genet, Paris, L'Arche, 1997.
- *Dix pièces*, trad. Jacqueline Genet, Paris, L'Arche, 2000.

- *La Tour*, trad. Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 2002.
- *Dernières pièces*, trad. Jacqueline Genet, Paris, L'Arche, 2003.
- *Les errances d'Oisin*, trad. Jacqueline Genet, François Xavier Jaujard, Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 2003.
- *Responsabilités*, trad. Jacqueline Genet, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 2003.
- *Les cygnes sauvages à Coole*, trad. Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, (1990) 2004.
- *La Rose et autres poèmes*, trad. Jean Briat, édition bilingue, Paris, Points, 2008.
- *L'escalier en spirale*, trad. Jean-Yves Masson, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 2008.

Stefan George

- GEORGE Stefan (dir.), *Blätter für die Kunst*, (Klein, 1892–1919), abgelichteter Neudruck, 6 Bd, Düsseldorf–München, Verlag Helmut Küpper, 1968.
- GEORGE Stefan, GUNDOLF Friedrich und WOLTERS Friedrich (dir.), *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, Berlin, Verlag der Blätter für die Kunst, 1911–1912.
- GEORGE Stefan (dir.), *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–98*, (Berlin, Georg Bondi, 1899) Leipzig, Oscar Brandstetter, 1929.
- *Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1898–1904*, Leipzig, Oscar Brandstetter, 1929.
- GEORGE Stefan et Wolfskehl Karl (dir.), *Deutsche Dichtung*, 3 Bd., (1910), Berlin, Georg Bondi, 1923–32.
- GEORGE Stefan, *Gesamtausgabe der Werke*, vol. 1–18, Berlin, Georg Bondi, 1928-1934.
- *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 2. Auflage ergänzt, München und Düsseldorf, Helmut Küpper Verlag, 1953.
- *Stefan George – Friedrich Gundolf : Briefwechsel*, éd. par Robert Boehringer und Georg Peter Landmann, München und Düsseldorf, Helmut Küpper Verlag, 1962.
- *Werke*, 2 Bände, München Düsseldorf, Verlag Helmuth Küpper, vormalis Georg Bondi, (1958), 1976.

Traductions:

- "Poèmes", *Le Réveil*, Recueil mensuel de Littérature et d'Art, 5^e année, t. VI, n° 22, 23, 24, Bruxelles et Gent, oct. nov. déc. 1895, p. 165–170.
- *Choix de poèmes*, traduit, préfacé et commenté par Maurice Boucher, bilingue, 2 vol., Paris, Aubier, 1941–1950.
- *Poèmes 1886–1933*, traduit, préfacé et commenté par Maurice Boucher, bilingue, Paris, Aubier Flammarion, 1969.
- *Maximin*, précédé de poèmes à Gundolf par Stefan George, trad. Dominique le Buhan et Eryck de Rubercy, Montpellier, Bibliothèque artistique et littéraire, 1981.
- *L'Etoile de l'Alliance*, trad. de l'allemand et postface par Ludwig Lehnen, Le Fleuve et l'Echo, Paris, Editions de la Différence SNELA, 2005.
- *Poésies complètes*, trad. Ludwig Lehnen, édition bilingue, Paris, Editions de la différence, 2009.
- *Feuilles pour l'art (1892-1919) : Et autres textes du cercle de George*, trad. Ludwig Lehnen, Belles Lettres, Collection Bibliothèque allemande, 2012.

II. ETUDES SUR LES AUTEURS**Stéphane Mallarmé**

- ABELES Luce et PEYRE Yves (dir.), *Mallarmé 1842-1898*. Un destin d'écriture, Catalogue de l'exposition *Stéphane Mallarmé 1842-1898* au Musée d'Orsay, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- AGOSTI Stefano, *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, coll. Morari, Chambéry, Editions Comp' Act, 1998.
- AISH Deborah A. K., *La Métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, (1938), Genève, Slatkine Reprints, 1981.
- ANDERSON Richard, « Hindu Myths in Mallarmé : Un Coup De Dés », *Comparative Literature*, vol.19, Oregon, 1967, p.28–35.
- AUSTIN Lloyd James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 22, 1970, p. 169–180.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1970_num_22_1_958
- BACKES Jean-Louis, *Poésies de Mallarmé*, Paris, Hachette, 1973.

- BARBIER Carl Paul, GILL Austin et al., *Documents Stéphane Mallarmé*, 7 volumes, Paris, Nizet, 1968.
- BELLET Roger, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, Champ Poétique, Champ Vallon, Paris, PUF, 1987.
- BENOIT Eric, *De la Crise du sens à la quête du sens. Mallarmé-Bernanos-Jabès*, Cerf Littérature, Paris, Les Editions du Cerf, 2001.
- *Les 'Poésies' de Mallarmé*, coll. Du mot à l'œuvre, Paris, Ellipses, 1998.
- *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Romantisme et Modernités, n° 21, Paris, Honoré Champion, 1998.
- BIRIEN Anne, « Mallarmé ou la philologie maudite », *Secousse*, Revue de littérature électronique, Deuxième Secousse, Editions Obsidiane, novembre 2010, p.51–58.
<http://www.revue-secousse.fr/Secousse-02/Sks02-revue.pdf>
- BOSCHIAN Catherine, « L'*Hérodias* de Mallarmé à travers la figure de Saint Jean-Baptiste », *Etudes littéraires*, vol. 39, n° 1, 2007, p. 151–166.
Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/018109ar>
- BOURGAIN-WATTIAU Anne, *Mallarmé ou la création au bord du gouffre. Entre Littérature et Psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BRUNEL Pierre, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Echec au Néant*, « *Lectures d'une Œuvre* », coll. dirigée par Than - Vân Ton That, Paris, Editions du Temps, 1998.
- CELLIER Léon, *Mallarmé et la Morte qui parle*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Grenoble, Paris, PUF, 1959.
- CHASSE Charles, *Les clefs de Mallarmé*, coll. Histoire Littéraire, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1954.
- « Le thème de Hamlet chez Mallarmé », *Revue des Sciences Humaines*, n° 77–80, Lille, 1955, p.141–169.
- CHISHOLM Alan Rowland, *Mallarmé's « Grand œuvre »*, Manchester, Manchester University Press, 1962.
- CUENOT Claude, *Edition des Contes Indiens de Mallarmé*, thèse, Paris 1962.
- CURTIUS Ernst-Robert, « Nuit d'Idumée », *Romanische Forschungen*, n° 56, éd. Karl Vollmöller, Erlangen–Frankfurt, 1942.
- DAVIES Gardner, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris, José Corti, 1988.

- DIAZ José Louis, BACKES Jean-Louis et alii (dir.), *Les 'Poésies' de Stéphane Mallarmé « Une rose dans les ténèbres »*, Actes du Colloque d'agrégation 22 et 23 janvier 1999, Romantisme Colloques, Société des Etudes Romantiques, Paris, SEDES, 1998.
- DO Christian, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, thèse de doctorat, Queen's University Kingston, Ontario, Canada, 2001.
<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/NQ63419.pdf> (lu le 2 mai 2014)
- D'ORIGNY LÜBECKER Nicolaj, *Le sacrifice de la sirène. 'Un coup de dés' et la poétique de Stéphane Mallarmé*, Etudes romanes 53, University of Copenhagen, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2002.
- DURAND Pascal, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Foliothèque, Paris, Folio, 1998.
- FONGARO Antoine, « L'Après-midi d'un Faune et le second Faust », *Revue des Sciences Humaines*, juillet–septembre Lille, 1956, p. 326–32.
- FOWLIE Wallace, « Mallarmé as ritualist », *The Sewanee Review*, n° 59, The University of the South, Sewanee, 1951, p. 228–253.
- GIDE André, « Stéphane Mallarmé », *Mercure de France*, XXVIII, nov. 1898.
- GILL Austin, « Mallarmé et l'Antiquité: L'Après-midi d'un faune », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, n° 10, p. 158–173.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1958_num_10_1_2129
- GOODKIN Richard E., *The Symbolist Home and the Tragic Home: Mallarmé and Oedipus*, Amsterdam / Philadelphia, Purdue Universities Monographs in Romance Languages, vol.13, 1984.
- GREER COHN Robert, *Vues sur Mallarmé*, trad. Lesley Holt, Rodney Coward, Simone Verdin, R.Greer Cohn, préface de Michel Deguy, Paris, A.G. Nizet, 1991.
- GUYAUX André (dir.), *Mallarmé*. Actes du Colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris- Sorbonne, 1998.
- HAMEURY, Jean-Paul, *L'Echec de Mallarmé*, Marginalia I, Bédée, Editions Folle Avoine, 1998.
- HUOT Sylviane, *Le « Mythe d'Hérodias » chez Mallarmé*, Genèse et Evolution, Paris, Nizet, 1977.
- Daniel Henry KAHNWEILER, « Mallarmé et la peinture », *Les Lettres, Stéphane Mallarmé (1842-1898)*, n° spécial, Paris, Librairie des Lettres, 1948/49.

- KÖHLER Erich, « Mallarmé », *Das 19. Jahrhundert III*, Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur, Freiburg i. B. Universitätsbibliothek Freiburg i. Breisgau, 2006, p. 127–183.
- KRAUSS Christel, „Von den Anfängen der abwesenden Blume in Stéphane Mallarmés Dichtungen“, ... *und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 201–233.
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du Langage Poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, coll. Tel Quel, Paris, Editions du Seuil, 1974.
- LAUPIN Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 2004.
- *Les Lettres, Stéphane Mallarmé (1842–1898)*, n° spécial, t. 3, n°9-10–11, Paris, Librairie des Lettres, 1948.
- LEVY-EISENBERG Dominique, *Le Faune revisité : figures du souhait dans l'Après-midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé*, Ouverture philosophique, Paris, L'Harmattan, 2010.
- LOUYEST Anna, « De Mallarmé à Maeterlinck », *Acta Fabula*, nov.-décembre 2007, (vol. 8, n° 6). <http://www.fabula.org/revue/document3668.php>
- MANSOON Louise-Ange, *Orphée au miroir dans la spiritualisation et l'inspiration de Stéphane Mallarmé*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 1983.
- MARCHAL Bertrand, *Lecture de Mallarmé, Poésies – Igitur – Le coup de dés*, Paris, José Corti, 1985.
- MARCHAL Bertrand, *La Religion de Mallarmé. Poésie, Mythologie et Religion*, Paris, José Corti, 1988.
- MARCHAL Bertrand et STEINMETZ Jean-Luc (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Collection Savoir : Lettres, Paris, Hermann Editeur des Sciences et des Arts, 1999.
- MATTIUSSI Laurent, « Mallarmé et le féminin : le mythe de Lédä transposé, inversé, annulé », dans : PLANTE Christine (dir.), *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 341–354.
- MAURON Charles, *Introduction à la Psychanalyse de Mallarmé*, suivi de « Mallarmé et le Tao » et « Le Livre », Langages, Neuchâtel, Payot, (1968), 1978.
- MEITINGER Serge, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, vol. 11, n° 33, 1981, p. 75–90.
- MICHON Jacques, *Mallarmé et Les Mots Anglais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.

- MIQUEL Jean, « Le Phénomène futur ou le progrès d'une conscience poétique », *Les Lettres, Stéphane Mallarmé (1842-1898)*, vol. 9-12, Paris, Librairie des Lettres, 1948-1949, p. 78.
- MITCHELL Ian Margaret, « Une étude de l'ironie dans *Plaisir sacré* de Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 96^{ième} année, n° 6, novembre – décembre, Paris, Armand Colin, 1996, p. 1144–1165. Source : gallica.bnf.fr
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5652032d.image.f86.pagination>
- MONDOR Henri, *Histoire d'un Faune*, avec un état inédit de *L'Après-midi d'un Faune*, Paris, Gallimard, 1948.
- *Mallarmé Lycéen*, avec quarante poèmes de jeunesse inédits, Paris, Gallimard, 1954.
- MONDOR Henri et JEAN-AUBRY G., « Notes et Variantes », MALLARME, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1945.
- NECTOUX Jean-Michel, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.
- OZAKI Makoto, *Hegel et Mallarmé : problèmes théoriques de l'influence*, thèse 3^e cycle, Nanterre, Paris, 1969.
- PILLET Stéphane, « La fiction comme supercherie divine : l'effet de fiction dans la poésie de Mallarmé », *Fabula*.
<http://www.fabula.org:effet/interventions/12.php> (lu: 29.12.2013)
- RENAULD Pierre, « Mallarmé et le mythe », *RHLF*, n° 73, Paris, Armand Colin, janvier - février 1973.
- *Mythe et littérature au XIXe siècle de Ballanche à Mallarmé*, thèse Paris-Sorbonne, Paris IV, 1979.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, coll. Pierres Vives, Paris, Ed. du Seuil, 1961.
- ROUDAUT Jean, « Mallarmé et Proust », *NRF*, n° 489, oct. 1993, p. 47–59.
- ROUSSEL Jean Pierre, « Les thèmes poétiques de Mallarmé », *Les Lettres*, n°spécial, 1948.
- SARTRE Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, coll. Arcades, Paris, Gallimard, 1986.
- SAURAT Denis, « La Nuit d'Idumée. Mallarmé et la cabale », *Nouvelle Revue Française*, n° 37, 1931.

- SCHAFFNER Roland, *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé*, thèse de doctorat, Julius-Maximilians Universität Würzburg, 1965.
- SCHERER Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, NRF, Paris, Gallimard, (1957), 1977.
- SMITH Madeleine M., « Mallarmé and the *Chimères* », *Yale French Studies*, vol. 11, 1952, p. 59–72.
- STEINMETZ Jean Luc, *Mallarmé : l'absolu au jour le jour (Stéphane Mallarmé)*, Paris, Fayard, 1998.
- STETIE Sala, *Mallarmé sauf azur*, Cognac, Fata Morgana, 1999.
- TAUPIN René, « The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation », *Modern Language Quarterly*, n° 14, Seattle, 1954, p. 432–447.
- THERIAULT Patrick, « Mallarmé traducteur: le 'sujet' obscur des *Dieux antiques* », *Doletiana*, <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Therault.pdf>. (lu: 29.12.2013)
- THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1912.
- UEMURA Kuniko, *Le mythe du cygne chez Baudelaire et Mallarmé*, thèse 3° cycle Université Paris IV, 1978.
- VANEL Edith, « L'influence de la notion de musique dans le discours critique symboliste et postsymboliste sur la littérature : compte-rendu de trois études anglo-saxonnes récentes », Journée d'étude *Littérature et musique*, ENS, 31. 3. 2009. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document1282.php>
- VAN LAERE François, « L'anthropologie mythologique de Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n°27, p. 345-362. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1975_num_27_1_1094
- WAIS Kurt, *Mallarmé. Dichtung – Weisheit – Haltung*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1952.
- WIECKOWSKI Danièle, *La Poétique de Mallarmé, La fabrique des iridées*, Paris, SEDES, 1998.

W. B. Yeats

- WADE Allan, *A Bibliography of the writings of W.B. Yeats*, London, R. Hart-Davis, 1951.

- CROSS and DUNLOP, *A Bibliography of Yeats' criticism 1887–1965*, London, Macmillan, 1972.
- BJERSBY Birgit, *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the works of W.B. Yeats*, Upsala Irish Studies, ed. by S.B. Liljegren, Uppsala, Upsala A.B. Lundequistska Bokhandeln, 1950.
- ESTRADE Charlotte, « Mythes, Images et Histoire(s) : Moments de crise chez W.B. Yeats, Ezra Pound et Basile Bunting », *L'Atelier*, vol. 4, n° 2, 2012.
<http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/212/pdf>
- « Mythomorphoses », *écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basile Bunting, T.S. Eliot, Ezra Pound et W.B. Yeats*, thèse de doctorat en études anglophones, Université du Maine, 30 novembre 2012.
- FRAYNE John P., in: W.B. YEATS, *Uncollected Prose*, t. I, New York, Columbia University Press, 1970
-
- FRECHET René, « Introduction » in : W.B. YEATS, *Choix de poèmes*, Paris, Aubier Montaigne, 1975.
- GENET Jacqueline, *William Butler Yeats. Les fondements et l'évolution de la création poétique. Essai de psychologie littéraire*, thèse Université Paris III (1973), Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1980.
- - « Jeu d'échecs, jeu de poète », *Fiona Mac Leod, George William Russel, William Butler Yeats, 'Deirdre' et la Renaissance celtique*, commentaire et traduction dir. par Jacqueline Genet, La Gacilly, Editions Artus, 1990.
- - Le Théâtre de William Butler Yeats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- - La poésie de William Butler Yeats*, Lille, P. U. du Septentrion, 2007.
- « De la dialectique à l'unité dans la poésie de W. B. Yeats », *Cercle*, The Occasional Papers Series, 19 (2009), p.1–18.
- “Words for Music perhaps”: le “new art” de Yeats / “Words for Music perhaps”: Yeats's “new art”, Lille, P. U. du Septentrion, 2010.
- HAMMOUDI Raffika, « Yeats et le symbolisme français : essai sur les causes d'une relation ambiguë », *Synergie*, n°5, 2012, p. 67-74.
- HENN T.R., *The Lonely Tower*, « *Studies in the Poetry of W. B. Yeats* », London, University Paperbacks, Methuen, (1950), 1966.
- HOARE Dorothy M., *The Works of Morris and of Yeats in relation to early Saga literature*, University Press, Cambridge, 1937.

- HOFFMAN Daniel, *Barbarous Knowledge. Myth in the poetry of Yeats, Graves and Muir*, New York, Oxford University Press, 1967.
- HÜTTEMANN Gerta, *Wesen der Dichtung und Aufgabe des Dichters bei William Butler Yeats*, thèse, Bonn, Druck von Ludwig Leopold, 1929.
- KERMODE Franck, « La Vie et l'œuvre de William Butler Yeats », in YEATS W. B., *Théâtre*, trad. Madeleine Gibert, Collection des Prix Nobel de Littérature, Paris, Sélection des Editions Rombaldi, 1962.
- JEFFARES Alexander Norman and KNOWLAND A. S., *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1975.
- JEFFARES Alexander Norman, *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats*, London, Macmillan, (1968), 1984.
- JEFFARES (etc.), *W.B. Yeats: A New Biography*, London, Hutchinson, 1988.
- JONES James L., « *Adam's Dream* »: *Mythic Consciousness in Keats and Yeats*, Athens, G.A.: University of Georgia Press, 1975.
- LEYRIS Pierre, « Yeats et le Nô », suivi d'une traduction de W.B. Yeats, *Ce que rêvent les os*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 481, NRF, février 1993, p. 59–73.
- LONGUENESS Pierre, « *Singing amid Uncertainty* ». *Dramaturgie et pratique de la voix dans le théâtre de William Butler Yeats*, thèse de doctorat, Paris IV, soutenue le 25. 10. 2008.
- MACDONOGH Caroline, « La notion de chant chez Yeats », *W. B. Yeats. L'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 1981, p. 275-280.
- MEIR Colin, « A la recherche d'un langage naturel », trad. par S. Montazeau, *W.B. Yeats, l'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 1981, p. 262-275.
- MATHELIN Pascale, « Irish Myths in the Theatre of W.B. Yeats », *Cahiers irlandais 1: Aspects of the Irish Theatre*, éd. par P. Rafroidi et alii, Editions Universitaires de Lille, PUL, 1972.
- MOULIN, Joanny, *Introduction à la poésie de W. B. Yeats : poèmes commentés*, Orléans, Paradigme, 2007.
- MULLER Elizabeth, *Yeats*, collection Clefs Concours Anglais – Littérature, Neuilly, Atlande, 2007.
- MURPHY Alan, *Le personnage surnaturel dans le théâtre irlandais du XXe siècle*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine, Metz 2011.
- O'DRISCOLL Robert, *Symbolism and some implications of the symbolic approach: W.B. Yeats during the Eighteen-Nineties*, New Yeats Papers IX, Dublin, The Dolmen Press, 1975.

- RAINE Kathleen, *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W. B. Yeats*, Barnes and Noble Books, 1990, (Dublin, Dolmen Press 1968).
- ROSS David A., *Critical Companion to William Butler Yeats : A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2009.
- SCHWEISGUT Elisabeth, *Yeats Feendichtung*, thèse, Giessen, 1927.
- SEIDEN Morton Irving, *William Butler Yeats. The poet as a mythmaker 186 –1939*, Michigan, Michigan State University Press, 1962.
- STANLEY Margaret, *W.B. Yeats et la France*, thèse 3^e cycle, Université de Lille III, 1977.
- TAYLOR Richard, *The Drama of W. B. Yeats Irish Myth and the Japanese Nô*, New Haven/London, Yale University Press, 1976.
- UNTERECKER John (dir.), *Yeats. A Collection of Critical Essays*, , Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs N.J. (1963), 1982.
- VALERE Marie, *Poésie et spiritual. Les notions de symbole et de rythme dans les pensées poétiques de Claudel, Yeats et Hofmannsthal*, thèse de doctorat, Paris IV, soutenue 29. 9. 2011.
- VÖLKER Klaus, *Yeats and Synge*, Hannover, DTV, 1972.
- WILSON F.A.C., *Yeats' Iconography*, London, Victor Gollancz LTD. 1960.

Stefan George

- AHN Bang-Soon, « Stefan George: Algabal », *Dekadenz in der Dichtung des Fin de Siècle*, Göttingen, Cuvillier Verlag, 1996.
- ANDRES Jan, „Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den Zeitgedichten des Siebenten Rings“, *George-Jahrbuch*, Bd. 6, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006, p. 31-55.
- A.R.U.Lg., *Paul Gérardy (1870–1933) : sa correspondance avec Stefan George (1892–1903), (suivi de) Le chinois tel qu'on le parle (1903)*, éd. par l'Association des romanistes de l'Université de Liège, Liège, Fechner, 1980.
- AURNHAMMER Achim, PITTROF Thomas (dir.), „Mehr Dionysos als Apoll“. *Antiklassizistische antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann, 2002.
- AURNHAMMER Achim, BRAUNGART Wolfgang, OELMANN Ute (éd.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, 3 vol., Berlin, De Gruyter, 2012.

- BAUER Werner M., « “toller wunder fremde schau”. Exotismus als Negation in Stefan Georges *Algabal* », *Begegnungen mit dem “Fremden”. Grenzen – Tradition – Vergleiche*, Akten des VII. Internationalen Germanisten Kongresses, (Tokyo 1990), éd. par Eijiro Iwasaki, Bd. 7, München, Iudicum Verlag, 1991, pp. 459–463.
 - BOEHRINGER Robert, *Mein Bild von Stefan George*. Text und Tafeln, München und Düsseldorf, Helmut Küpper Verlag, 1951.
 - BOUCHER Maurice, « Introduction », Stefan GEORGE, *Poèmes 1886–1933*, bilingue, Paris, Aubier–Flammarion, 1969.
 - BRAUN Michael, “Im verzauberten Gehau. Neue Vignetten zu Stefan George“, *Zeitschrift für Literatur*, 48, n° 180, juin 2008, p. 151–156.
Disponible sur : <http://www.manuskripte.at/texte/180braun.pdf>
 - BRAUNGART Wolfgang, *Aesthetischer Katholizismus*. Stefan Georges Rituale der Literatur, Communicatio, Band 15, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- “Romantische Mythopoesie. Georges Mythopoesie. Zur Einführung”, introduction au Colloque International *Stefan George und die Religion*, Bingen 2012. (manuscrit non publié)
- BREUGELMANN R., « The Reconciliation of opposites in the mythopoesis of Wilde, George and Hofmannsthal », *Proceedings*, Pacific Northwest Conference on Foreign Languages 21, Annual Meeting, University of Victoria, April 3–4, 1970.
 - BRODERSEN Arvid, *Stefan George. Deutscher und Europäer*, Berlin, Verlag Die Runde, 1935.
 - BUSCH Ernst, « Georges Maximin-Mythos als ästhetische Religion », *Zeitschrift für deutsche Bildung*, Jahrgang 12, Frankfurt/ Main, Verlag Moritz Diesterweg, 1936.
 - CURTIUS Ernst Robert, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, A. Francke Verlag, 1950.
 - DAHMEN Hans, *Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George*, Marburg, N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1926.
 - DAVID Claude, *Stefan George et son œuvre poétique*, thèse, Lyon, 1952.
 - DRAHN Hermann, *Das Werk Stefan Georges. Seine Religiosität und sein Ethos*, Leipzig, Ferdinand Hirt & Sohn, 1926.
 - DURZAK Manfred, *Die Algabal-Dichtung und die Kunsttheorie des frühen Stefan George*, Inaugural Dissertation, Berlin, 1963.
 - *Der junge Stefan George, Kunsttheorie und Dichtung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1968.

- DUTHIE Enid Lowry, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les 'Blätter für die Kunst' de 1892 à 1900*, thèse, Paris, Honoré Champion, 1933.
- FARRELL Ralph, *Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung*, Germanische Studien, Heft 129, Berlin, Verlag Ebering, 1937.
- *George-Jahrbuch*, dir. par Wolfgang Braungart et Ute Oelmann, Tübingen, Niemeyer, (vol. 1–7), puis Berlin / Boston De Gruyter, (vol. 8-9), 1996–2012.
- GERTHOFFERT Claude, *Stefan George. Algabal*, these, Paris Sorbonne, 1972.
- GEYER Christian, « Die Religion Stefan Georges », *Jugend und Religion*, Heft 5, Rudolfstadt, Greifenverlag, 1924.
- GOLDSMITH Ulrich K., « Shakespeare and Stefan George : The Sonnets », *Theorie und Kritik. Zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur*, Festschrift für Gerhard Loose, Bern und München, Francke Verlag, 1974, p. 67–82.
- « Stefan George and the Theatre », *Studies in Comparison*, ed. by Hazel E. Barnes, William M. Calder and Hugo Schmidt, New York, Bern, Frankfurt / Main, Paris, Peter Lang, 1989, p. 87–100.
- GOTTSCHALK Heide, *Wesen und Form der "Gespräche" aus dem Kreis der "Blätter für die Kunst"*, Dissertation, Frankfurt/Main, Limburger Vereinsdr., 1932.
- GROPE Carola, *Die Macht der Bildung. Die Rekonstitution des klassischen Bildungsprinzips im Kultur- und Wissenschaftsmilieu des Kaiserreiches und der Weimarer Republik, dargestellt am Kreis um Stefan George*, Inauguraldissertation zur Erlangung eines Doktors der Philosophie, Ruhr-Universität Bochum, Mai 1996.
- GUNDOLF Friedrich, « Stefan George: *Der Teppich des Lebens* und *Die Lieder von Traum und Tod* », *Wiener Rundschau*, Bd. IX, n° 107, 1900, p. 109–114.
- HABARU A., « Portraits : Stefan George », *Le Monde*, n° 7, Paris, 21. 7. 1928.
- HEESS Wilhelm, « Der Profetiegehalt von Georges Werk », *Braunschweigische Landeszeitung*, Wissenschaftliche Beilage 4, 25. 2. 1924.
- HEIDEGGER Martin, « Le mot », *Acheminement vers la Parole*, titre original : *Unterwegs zur Sprache* (Verlag Günther Neske, Pfullingen 1959), trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier, NRF, Paris, Gallimard, 1976.
- HENNECKE Günter, *Stefan Georges Beziehungen zur antiken Literatur und Mythologie*. Die Bedeutung antiker Motive und der Werke des Horaz und Virgil für die Ausgestaltung des *locus amoenus* in den Hirten- und Preisgedichten Stefan Georges, Dissertation, Köln, 1964.
- HILDEBRANDT Kurt, *Das Werk Stefan Georges*, Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1960.

- JAIME Edward, *Stefan George und die Weltliteratur*, Ulm, Aegis-Verlag, 1949.
- KARLAUF Thomas, *Stefan George : Entdeckung des Charisma*, München, Blessing Verlag, 2007.
- KLINNERT Adelheid, *Dante Gabriel Rossetti und Stefan George*, Dissertation (Bonn, 1933), Würzburg, Mayr, 1933.
- KLUNCKER Karlhans, *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*, Frankfurt/ Main, Vittorio Klostermann, 1974.
- « Stefan George Poeta doctus und die Distanz zur Philosophie », *Philosophisches Jahrbuch*, 93. Jahrgang, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 1986, p. 366–374.
- KOCH Manfred, “Der Schönheitspriester und das Wunderkind. George und Hofmannsthal oder Vom tragischen Scheitern einer Dichterfreundschaft“, manuscrit d’une émission sur SWR2 Essay, 30. 4. 2012.
- KOCH Willi, « Maxilin-Erlebnis und Maximin-Mythos in der Dichtung Georges », *Zeitschrift für Deutschkunde*, 46, Leipzig/Berlin, B.G. Teubner, 1932, p. 698–710.
- KRONBERGER Maximilian, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, éd. par Georg Peter Landmann, Stefan George Stiftung, Stuttgart, Verlag Klett Cotta, 1987.
- KÜHNEL Peter, *musique pour Stefan George. Algabal [1892]*, CD in : *Poetische Hefte 3. Sonderheft Stefan George*, Berlin, Ralph Werner, 2003.
- KURZ Stefan, *Stefan Georges Poetik des Ornaments*, Hausarbeit zum Seminar *Stefan George*, Universität Konstanz, 2004.
- LACH Friedrich, *Stefan Georges Gedichtzyklus ‚Pilgerfahrten‘ in Einzelanalysen*, Dissertation, Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt, 1974.
- LANDMANN Georg Peter, *Stefan George und sein Kreis, eine Bibliographie*, Hamburg, E. Hauswell & Co., 1960.
- LANDMANN Edith, *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf / München, Helmut Küpper, 1963.
- *Stefan George und die Griechen: Idee einer neuen Ethik*, Amsterdam, Castrum Peregrini, 1971.
- LEHMANN Peter Lutz, *Untersuchungen zur Konstituierung des Mythos-Begriffes*, Berliner FU-Dissertation, Philosophische Fakultät, 1954.
- « Mythische Zeit », *Castrum Peregrini*, n° XXI, Den Haag, 1957, p. 18-26.

- *Meditationen um Stefan George. Sieben Essays*, Düsseldorf /München, Helmut Küpper Verlag, 1965.
- MATTENKLOTT Gert, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Passagen, München, Rogner & Bernhard, 1970.
- McCLAIN William H., « Stefan George's Hyperion-Myth », *Theorie und Kritik. Zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur*. Festschrift für Gerhard Loose, Bern/München, Francke Verlag, 1974.
- MELENK Margot, *Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges. „Die Blumen des Bösen“ – Original und Übersetzung in vergleichender Stilanalyse*, Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, Bd. 26, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974.
- MOMMSEN Katharina, « Zur Bedeutung Spaniens für die Dichtung Stefan Georges », *George-Jahrbuch*, Bd.2, Tübingen, Niemeyer, 1998, p.22-48.
- MORAWA Hans, « George und der Mythos des 20. Jahrhunderts », *Colloquium*, Jhg. 12, Heft 7, Berlin, 1958.
- MORWITZ Ernst, *Die Dichtung Stefan Georges*, Godesberg, Helmut Küpper, 1948.
- MUTH Carl, *Schöpfer und Magier. Drei Essays*, München, Kösel-Verlag, (1935) 1953.
- NEBELTHAU E., « Stefan George als Umdichter », *Pariser Zeitung*, 6. 8. 1941.
- NIJLAND-VERWEY Mea, *Albert Verwey en Stefan George. De documenten van hun vriendschap*, Amsterdam, Polak & van Gennep, 1965.
- NORTON Robert Edward, *Secret Germany : Stefan George and His Circle*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2002.
- OELMANN Ute, « Das Eigene und das Fremde. Stefan Georges indische Romanze », *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1992, p. 294–310.
- *Poetische Hefte 3, Sonderheft Stefan George*, (éd.) Ralph Werner, Berlin, 2003.
- OSTHOFF Wolfgang, *Stefan George und "Les deux musiques": tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1989.
- „Das Maß und das Tragische“, *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 125-141.
- RÖSSNER Hans, « George und Ahasver », *Die Weltliteratur*, 16, Berlin, (1941), 1985, p. 244–248.
- SALIN Edgar, *Um Stefan George*, Godesberg, Verlag Helmut Küpper, 1948.

- SAINT-PAUL Albert, « Stefan George et le symbolisme français », *Revue d'Allemagne*, 1928.
- SCHMIDT-HENKEL Gerhard, *Mythos und Dichtung*, Bad Homburg / Berlin / Zürich, Gehlen, 1967.
- SCHMITZ Victor A., *Bilder und Motive in der Dichtung Stefan Georges*, Düsseldorf/München, Helmut Küpper Verlag, 1971.
- SCHÖDLBAUER Ulrich, "Poetik von Traum und Tod", *Elektronische Dokumente*, Frankfurt a. Main, Goethe Universität 2008.
Disponibile sur :
<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/12910>
- SCHONAUER Franz, *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Monographien, Kurt Kusenber, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1960.
- SCOTT Cyril, *Die Tragödie Stefan Georges*. Ein Erinnerungsbild und ein Gang durch sein Werk, übers. von Dr. Ilse Schneider, Eltville am Rhein, Lothar Hempe Verlag, 1952.
- SIOR Marie-Luise, *Stefan George und der französische Symbolismus*, Dissertation Giessen, Würzburg, Konrad Triltsch, 1932.
- SÖHNLE Werner Paul (éd.), *Stefan George und der Symbolismus*, Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Stuttgart, 1983.
- SOERING Jürgen, « Die Figur der Wende als poetologisches Prinzip », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd.102, 1983, p.200–219.
- SPENLE Jean Edouard, « Stefan George », *Mercure de France*, t. CCV, Paris, 1. 7. 1928.
- *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*, dir. par Wolfgang Braungart, Ute Oelmann, Bernhard Böschstein, Tübingen, Niemeyer, 2001, réédité par De Gruyter, 2010.
- THIEL Friedrich, « Zum strome wo die sterblichen versinken », *Neue Beiträge zur George-Forschung*, n° 2, 1977, p.10–20.
- VALLENTIN Bertold, *Gespräche mit Stefan George 1902–1931*, Amsterdam, Castrum Peregrini, 1961.
- VERWEY Albert, *Mein Verhältnis zu Stefan George*. Erinnerungen aus den Jahren 1895 – 1928, Leipzig/Strassburg/Zürich, Heitz & Co., 1936.
- WEBER Frank, « Stefan George und die Kosmiker », *Neue deutsche Hefte*, 35, 1988, p. 23–29.

- WEBER Frank, « Nietzsche und George », *Neue Beiträge zur George-Forschung*, n° 18, 1993, p. 30–41.
- WOLFSKEHL Karl, « Mouvements spirituels de notre temps » (« Geistige Strömungen in unserer Zeit »), *Europäische Revue*, août 1928.
- WOLTERS Friedrich, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Berlin, Georg Bondi, 1930.

III. ETUDES COMPARATIVES SUR DEUX OU TROIS AUTEURS

- BOWRA Cecil Maurice, *The Heritage of Symbolism*, London, Macmillan & Co. Ltd., 1943.
- BREUGELMANNNS, « The Reconciliation of opposites in the mythopoesis of Wilde, George and Hofmannsthal », *Proceedings, Pacific Northwest Conference on Foreign Languages 21, Annual Meeting*, University of Victoria, April 3-4 1970.
- DURAND-HENRIOT Isabelle, « L'Algabal de George face à l'Hérodiade de Mallarmé : les stratégies d'une révision critique », *Recherches Germaniques*, n° 27, PU de Strasbourg, 1997, p. 143–164.
- FREY John Andrew, *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé*, Washington D. C., The Catholic University of America Press, 1957.
- HARTJE Antje Kathrin, *Von der Wahrnehmungserschwerung zur Wahrnehmungsverhinderung – Hermetisierungsstrategien bei Stefan George und William Butler Yeats*, thèse de doctorat, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, 2012. Disponible sur: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/13767>
- HOBOHM Freya, *Stefan George – Baudelaire – Mallarmé. Ein Vergleich*, Kölner Romanistische Arbeiten, Marburg, N.G. Elwert'schen Verlagsbuchhandlung, 1931.
- KLEIN Carl August, « La littérature allemande contemporaine », trad. Achille Delaroche, *L'Ermitage*, octobre 1892.
- KLEIN Carl August, „Über Stefan George. Eine neue Kunst“ (Stefan George. Un art nouveau.), *Blätter für die Kunst*, revue fondée par Stefan George, éditée par Karl August Klein 1892 – 1919, nouvelle édition photocopiée pour l'année jubilee 1968, Düsseldorf – München, Helmut Küpper, 1967.
- LEHNEN Ludwig, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, thèse de doctorat, Paris IV, 8 décembre 2006.
- MARGANTIN Laurent, « Stefan George, Mallarmé et l'empire de la poésie », *La Quinzaine littéraire*, 16/31, juillet 2010, p. 12-13.

- OSWALD Victor A., « Oscar Wilde, Stefan George, Heliogabalus, *Modern Language Quarterly*, X, n° 4, 1949, p. 517-525.
- MATTIUSSI Laurent, *Mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Louis Backès, Tours, 1996.
- PAUEN Michael, *Dithyrambiker des Untergangs*, « Gnostizismus, Ästhetik und Philosophie der Moderne », Berlin, Akademie Verlag, 1994. (« Stéphane Mallarmé » p. 100–106, « Die Utopie des ‘Anderen’ » : Stefan George, p. 106–117.)
- ROSE Marilyn Gaddis, « The Daughters of Herodias in *Hérodias*, *Salomé*, and *A Full Moon in March* », *Comparative Drama*, vol. I, 1967, p. 172–181.
- SMITH Richard Candida, *Mallarmé's Children. Symbolism and the Renewal of Experience*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.
- VORDTRIEDE Werner, *The Conception of the Poet in the Works of Stéphane Mallarmé and Stefan George*, diss. Doctor of Philosophy, department of Romance Languages, Northwestern University, Evanston Illinois, 1944.
- « The Mirror as symbol and theme in the works of Stéphane Mallarmé and Stefan George », *Modern Language Forum*, March–June 1947.

IV. ETUDES SUR LE SYMBOLISME ET LA DECADENCE

- AHN Bang-Soon, *Dekadenz in der Dichtung des Fin de Siècle*, Göttingen, Cuvillier Verlag, 1996.
- BALAKIAN Anna (dir.), *The Symbolist Movement in the literature of European languages*, Budapest, Akadémiai Kiado, (1982) 1984.
- BARRE André, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900. Suivi d'une bibliographie de la poésie symboliste*, Paris, Jouve, 1911.
- BAUER Roger, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Das Abendland, Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann, 2001.
- *La belle décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- BERTRAND Jean-Pierre, ARON Paul, *Les 100 mots du symbolisme*, Que sais-je?, Paris, PUF, 2011.
- CASSOU Jean, « L'Esprit du symbolisme », *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, p. 8-28.

- CARNER-NOULET Emilie, « Les dangers du symbolisme », *Le Mouvement symboliste en littérature*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1974/3-4, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1974.
- CHIARI Joseph, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, London, Rockliff, 1956.
- DECAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.
- DEDEYAN Charles, *Le Nouveau Mal du Siècle de Baudelaire à nos jours 1840–1914*, 2 vol., Paris, SEDES, 1968 et 1972.
- DUTHIE Enid Lowry, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les « Blätter für die Kunst » de 1892 à 1900*, thèse, Paris, Honoré Champion, 1933.
- ETIEMBLE René, « Symbolisme », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, p. 622.
- FARMER Albert J., *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre (1873 – 1900)*, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée t. 75, Librairie ancienne, Paris, Honoré Champion, (1931) 2000.
- FERRIOT Henri René, *Mallarmé, Rilke et le symbolisme en Allemagne*, thèse Sorbonne, Paris, 1976.
- GHIL René, *Les dates et les œuvres, « Symbolisme et Poésie scientifique »*, Paris, G. CRES, 1923.
- GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 2006.
- GORCEIX Paul, « La Théorie belge du symbolisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 93^e année n° 2, Paris, Armand Colin, mars-avril 1993, p.208–224.
- GRAUBY Françoise, *La Création Mythique à l'Epoque du Symbolisme : Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, publié avec le concours de l'Université de Montpellier, Paris, Librairie Nizet, 1994.
- GSTEIGER Manfred, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914)*, Bern/München, Francke, 1971.
- HOFFMANN Paul, *Symbolismus*, UTB, München, W. Fink, 1987.
- MARCHAL Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- *Le Symbolisme*, Lettres Sup, Paris, Armand Colin, 2011.
- MAETERLINCK Maurice, « Réponse à l'enquête de Jules Huret », 1891, in Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition de D. Grojnowski, Paris José Corti, 1999.

- MAETERLINCK Maurice, *Le Grand Secret*, Paris, Eugène Fasquelle, 1921.
- MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1970.
- MERCIER Alain, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste 1870–1914*, Paris, Nizet, 1969.
- MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1969.
- MORICE Charles, *Demain. Question d'esthétique*, Paris, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, 1888. Consultable sur : gallica.bnf.fr
- *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, 1889. Consultable sur : gallica.bnf.fr
- PALACIO Jean de, *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris, PUF, 1974.
- PILLEMENT Georges, « Peinture, Gravure, Sculpture », *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, p. 29-153.
- RASCH Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, München, Verlag C.H. Beck, 1986.
- RAYNAUD Ernest, *La Mêlée symboliste*, 3 vol., Paris, La Renaissance du Livre, 1918.
- REGNIER Henri de, « Poètes d'aujourd'hui et Poésie de demain », in : *Mercur de France*, vol. 35, 1900, p. 321-350.
- SAINT ANTOINE, « Qu'est-ce que le Symbolisme », *L'Ermitage*, juin 1894.
- SCHMIDT Albert-Marie, *La Littérature symboliste (1870-1900)*, « Que sais-je ? » n° 82, Paris, P U F, 1966.
- SYMONS Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Richard Ellman Books (1899), Kessinger Publishing, USA, 2004.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994.
- VANOR Georges, *L'Art symboliste*, 1889, Bibliophile Vanier-reprint BNF (1 mai 2012).
- VERHAEREN Emile, „Silhouettes d'artistes : Fernand Khnopff“, *Art moderne*, n°37, 12/09/1886, p. 289-290.
- VORDTRIEDE Werner, *Novalis und der französische Symbolismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1963.

V. ETUDES SUR LE MYTHE

- ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la Littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
- AUPIN René, "The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's Generation", *Modern Language Quarterly*, n°14, Seattle 1954, p.139.
- AUBRY Gwenaëlle, « Mythologiques. Analyse des théories issues des études mythologiques à travers les œuvres de Dumézil, Lévi-Strauss et Eliade », *Magazine littéraire*, n° 318, Paris, février 1994, p. 87–88.
- BACKES Jean-Louis, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.
- *Le Mythe dans les Littératures d'Europe*, Paris, Editions du Cerf, 2010.
- BACKES Jean-Louis, BOLLACK Jean, SCHNYDER Peter, *Métamorphoses du mythe : Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008.
- BALLESTRA-PUECH Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.
- BOCHET Marc, *Salomé. Du voile au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, coll. Figures bibliques, Paris, Editions du Cerf, 2007.
- BRICOUT Bernadette (dir.), *Le Regard d'Orphée. Les Mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, PUF, 1992.
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques.2. La Pensée mythique, (Die Philosophie der symbolischen Formen. 2. Das mythische Denken*, Berlin, 1924), trad. Jean Lacoste, Le Sens Commun, Paris, Editions Minuit, 1972.
- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Editions Imago, 2005.
- CHEVREL Yves et DUMOULIE Camille (dir.), *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF Ecriture, 2000.
- CREUZER Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 vol., Leipzig und Darmstadt, K. W. Leske, 1810-1812.
- DAFFNER, *Salomé, ihre Gestalt in Literatur und Kunst*, München, Schmidt, 1912.
- DOTTIN Georges, *Contes et légendes d'Irlande*, Bibliothèque Celte, Terre de Brume, Paris, Gallimard, 2011.

- *La Religion des Celtes*, (Librairie Bloud & Co., Paris 1904) Livre BnF, Paris, Hachette, 2011.
 - *L'Epopée irlandaise*, Bibliothèque Celte, Terre de Brume, Paris, Gallimard, 2006.
 - DOTTIN Mireille, « Hamlet aux iris noirs », *Annales de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, t. XII, 1976, p. 93-114.
 - DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Bernard Grasset, 1993.
 - DOTTIN-ORSINI Mireille (dir.), *Salomé*, coll. Figures mythiques, Paris, Editions Autrement, 1996.
 - DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Quadrige, Paris, PUF, (1964), 1984.
 - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, (Bordas 1969) Paris, Dunod, 1984.
 - *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.
 - ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Tel, Paris, Gallimard, (1952), 1980.
 - *Aspects du mythe*, Folio essais, Paris, Gallimard, 1963.
 - EMMANUEL Pierre, « Le poète et le mythe », *Poésie raison ardente*, Paris, Egloff, L.U.F., 1948.
- FELDMAN Burton et RICHARDSON Robert Dale, *The Rise of Modern Mythology. 1680–1860*, Bloomington, Indiana University Press, (1972), 2000.
- FERGUSON Francis, « Myth and the literary scruple », *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969.
 - FRANK Manfred, *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie II*, Bd. 506, Frankfurt, Suhrkamp SV, 1988.
 - FRYE Northrop, "The Archetypes of Literature", VICKERY John B.(ed.), *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969
 - GOCKEL Heinz, « Mythologie als Ontologie. Zum Mythosbegriff im 19. Jahrhundert », *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt, Klostermann, 1979, p. 53-54.
 - GRASSIN Jean-Marie (dir.), *Mythes, Images, Représentations*, XIV Congrès de la SFLGL (Limoges 1977), Paris, Didier Erudition, 1981.

- GRAZIANI Françoise, « Image et Mythe », in : BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988.
- GRAVES Robert, *Les Mythes Celtes*, Monaco, Editions du Rocher, 2000.
- GRAVES Robert, *Les Mythes Grecs*, (*Greek Myths*, Cassel et Co., Londres, 1958), trad. Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967.
- HATFIELD Henry, *Clashing myths in German literature. From Heine to Rilke*, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.
- JAUSS Hans Robert, „Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos“, FUHRMANN Manfred (dir.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik. Ergebnisse einer Forschungsgruppe IV*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- JOLLES André, *Formes simples*, (*Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930), trad. Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1970.
- JUNG Carl Gustav, KERENYI Karl, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980.
- LEVI-STRAUSS Claude, « Mythe et Musique », trad. Catherine Clément, *Magazine littéraire*, n° 311, juin 1993, p. 41–45.
- *La Pensée sauvage*, (Plon 1962), Paris, Agora Pocket, 1990.
- LYTLE Andrew, “The working Novelist and the Mythmaking Process“, *Myth and Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969.
- MARCHAL Bertrand, *Salomé entre vers et prose*, Paris, José Corti, 2005.
- MATTIUSSI Laurent, *Du Mythe à la Fiction. L'invention de soi dans la littérature européenne (formes, figures, motifs)*, synthèse des travaux présentée aux vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne – Paris IV, 2000. Disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00903230>
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la mythocritique*, Paris, José Corti, 1962.
- MENARD René, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne, suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie par Eugène Véron*, Paris, Delagrave, (1878), 1880.
- MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, Mythe et Vérité*, Paris, PUF, 1997.
- MOLINO Jean, « Le Romantisme et le mythe », *Dictionnaire des Mythologies*, t. 2, BONNEFOY Yves (dir.), Paris, Flammarion, 1981, p.335–337.

- MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *Mythes et Littérature*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2002.
- MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la Décadence*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2001.
- MÜLLER Max, *Mythologie comparée*, (trad. de l'anglais MÜLLER Friedrich Max Müller, *Comparative Mythologie*, 1856) et préf. par Ernest Renan, Paris, A. Durand, 1859), édition établie, présentée et annotée par Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 2002.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Poétique, Paris, Seuil, 1970.
- RICHER Jean, « Romantisme et Mythologie », *Dictionnaire des Mythologies*, t. 2, (dir.) Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981.
- ROHEIM Geza, « Myth and Folktale », VICKERY John B. (dir.), *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969.
- ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.
- SCHMIDT-HENKEL Gerhard, *Mythos und Dichtung*, « Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert », Bad Homburg – Berlin – Zürich, Verlag Gehlen, 1967.
- SELLIER Philippe, « Récits mythiques et productions littéraires », in : GRASSIN Jean-Marie (dir.), *Mythes, Images, Représentations*, XIVE Congrès de la SFLGC (Limoges 1977), Paris, Didier Erudition, 1981.
- TARDIEU Michel, « Isis. Magicienne dans les papyrus grecs et coptes », *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, p.594-597.
- TAUPIN René, « The Myth of Hamlet in France in Mallarmé's generation », *Modern language Quarterly*, vol. 14, University of Washington Press, 1953/1954, p.432-447.
- TROUSSON Raymond, *Thèmes et Mythes. Questions de méthode*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- VRIES Jan de, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 1961.
- WELLEK René et WARREN Austin, « Image, métaphore, symbole, mythe », *La Théorie littéraire*, Poétique, Paris, Seuil, 1971.
- WOODRING Carl, „Centaur Unnaturally Fabulous“, *The Wordsworth Circle*, vol. XXXVIII, n° 1-2, 2007, ed. Toby Benis, p. 4-12.
Disponible sur : www.rc.umd.edu/reference/wcircle/woodring.pdf

- ZENKINE Serge, « Le Mythe décadent et la narrativité », MONTANDON Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2001.

VI. ETUDES SUR L'ART ET LES RELATIONS ENTRE LES ARTS

- *Arnold Böcklin 1827 – 1901*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2001.
- BAZIN Germain, *L'Univers Impressionniste*, Paris, Somogy, 1981.
- BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, (R. Roger et F. Chernoviz, 3 vol., Paris 1911–1923), 4^e édition, 14 volumes, Paris, Gründ, 1999.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BIRCHALL Heather, WOLF Norbert (éd.), *Préraphaélites*, Cologne, Taschen, 2010.
- BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme, peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, 2003.
- BRUCKMULLER-GENLOT Danielle, *Les Préraphaélites, 1848–1884*, Paris, Armand Colin, 1994.
- COLOMBET Marie. J. A., *Le symbolisme, le rêve ... la femme dans l'art à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Le symbolisme au féminin*, Essai, Paris, Publibook, 2011.
- DELEVOY Robert L., *Le Symbolisme*, Genève, Editions Skira, 1982.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, « *Salome de Henri Regnault (1870): Genèse et Réception d'un tableau légendaire* », *Textes, Images, Musiques*, Travaux du Centre de Recherche rassemblés par A. Mansau et J.-L. Cabanès, P.U. du Mirail, Toulouse, 1992, p. 28–45.
- DUBERNARD-LAURENT Annie, « L'inspiration préraphaélite dans la poésie et l'art fin de siècle », in *Les limites du siècle, lieux de ruptures novatrices*, PU de Franche-Comté, 2001.
- FAXON Alicia Craig, *Dante Gabriel Rossetti*, trad. de l'anglais par Sylvie Girard, Paris, Belfond, 1989.
- FOREST Marie-Cécile et al., *Gustave Moreau. Hélène de Troie : La beauté en majesté*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée Gustave Moreau, 2012.

- FREDEMAN William E., *Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965.
- GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen GmbH, 2006 (édition originale : Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997).
- GUILLERM Jean-Pierre, *Les Peintures invisibles, L'Héritage Pictural et les Textes en France et en Angleterre 1870–1914*, thèse présentée devant l'Université de Lille III, Presses universitaires de Lille, 1982, t. I.
- *Le Symbolisme en Europe*, Catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, RMN, 1976.
- LETHEVE J., « La connaissance des peintres préraphaélites en France (1855–1900) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959.
- NOUILHAN Pierre, *Edmund Dulac 1882–1953 de Toulouse à Londres*, Bibliothèque d'étude et du patrimoine, Rodez, Editions du Rouergue, 2008.
- OSTERWALDER Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs 1800–1914*, (Hubschmid & Bouret, Paris, 1983), Lausanne, Ides et Calendes, 2000.
- *Dictionnaire des illustrateurs 1890–1945*, t. 2, Ides et Calendes, 2000.
- *Dictionnaire des illustrateurs 1905–1965*, t. 3, Ides et Calendes, 2005.
- PANOFSKI Erwin, *Le Titien : questions d'iconologie*, Paris, Hazan, 1990.
- PAPAIOANNON K., *L'Art grec*, Paris, Ed. d'Art Lucien Mazenot, 1972.
- PICARD Timothée, *L'Art total, grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Aesthetica, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- PIERRE José, *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, Paris, Somogy, France Loisirs, 1991.
- SCHURR Gérald, CABANNE Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture 1820 – 1920*, Paris, Editions de l'Amateur, 2003.
- SYMINGTON Micéala, *Ecrire le tableau : L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S.A., 2006.
- *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts (1860–1910)*, Catalogue d'exposition, London, Tate Gallery Publishing, 1997.
- *The Arthur Rackham Treasury*, sélectionné et édité par Jeff A. Menges, Mineola, New York, Dover Publication, Inc., 2005.
- *Tout l'œuvre peint de Memling*, trad. de l'italien par Alain Veinstein, introduction Jacques Foucart, documentation Giorgio T. Faggin, Les Classiques de l'Art, Paris, Flammarion, 1973.

VII. AUTRES TEXTES ET ETUDES

- BANVILLE Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, t. IV, Paris, Honoré Champion, 1994.
- BEGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
- BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. Etablie par Max Milner, NRF, Poésie, Paris, Gallimard, 1980.
- BLAKE William, *The Marriage of Heaven and Hell*, reproduction of William Blake's Illuminated Book with an Introduction and Commentary by Sir Geoffrey Keynes, Oxford and New York, Oxford University Press, in association with Paris, The Trianon Press, 1975.
- BLAZE DE BURY Henri, *Le Faust de Goethe, Seule traduction complète, précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires, et suivie d'une étude sur la mystique du poème*, Paris, Charpentier, 1840 (1^{ère} édition), 1857 (7^e édition). Disponible sur :
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69355g.r=Blaze+de+Bury.langFR>
- BAUDELAIRE Charles, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *L'Art romantique*, 1869. (*Revue Européenne*, 1^{er} avril 1861.)
Disponible sur : http://litteratura.com/ressources/pdf/oeu_28.pdf
- BORGEAUD Philippe, « Pan », *Dictionnaire des Mythologies*, vol. 2, Paris, Flammarion, p. 228-235.
- CAROUTCH Yvonne, « Licorne », *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 569.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999.
- DANTE ALIGHIERI, *La divine Comédie : L'Enfer, Chant I*, trad. Jacqueline Risset, coll. GF bilingue, Paris, Flammarion, 1992.
- EDER Klaus, *Antike Komödie*, Velbert, DTV, Friedrich Verlag, 1974.
- FLORENCE Yves, « Critique et Création », in : BAUDELAIRE, *Ecrits pour l'Art*, t.1, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.
- FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.
- GAUDRAN Louis, « Moïse », *Dictionnaire des personnages*, Paris, Laffont, 1960, p. 675.
- GAUTIER Théophile, *Emaux et Camées*, éd. Claudine Gothot-Mersch, NRF, Poésies, Paris, Gallimard, 1981.

- GAUTIER Théophile, *Récits fantastiques*, Classiques français, Paris, Booking International, Maxi-Poche, 1993.
- HAWTHORNE Nathaniel, *La Fille de Rappaccini et autres contes*, trad. Henri Parisot, coll. L'Age d'or, Paris, Flammarion, 1972.
- HEGEL G. W. F., *Esthétique, L'Art symbolique*, vol. 2, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.
- HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la Parole*, titre original : *Unterwegs zur Sprache*, (Verlag Günter Noske, Pfullingen, 1959), trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier, NRF, Paris, Gallimard, 1976.
- HEINE Heinrich, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum », *Sämtliche Werke*, Band II, Kindler Taschenbücher, München, Kindler, 1964, p. 115–117.
- HÖLDERLIN, *Œuvres*, éd. sous la direction de Philippe Jaccottet, NRF, La Pléiade 191, Paris, Gallimard, (1967) 1982.
- HUGO Victor, « La Préface de Cromwell », *Œuvres Complètes*, Critique, notice et notes Anna Übersfeld, Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 3-44 et p. 715-725.
- HUYSMANS J.-K., *A Rebours*, Paris, Gallimard, Folio, 1977.
- KAHN Ludwig W., *Shakespeares Sonette in Deutschland Versuch einer literarischen Typologie*, Bern/Leipzig, Gotthelf Verlag, 1935.
- LAFORGUE Jules, *Moralités légendaires*, éd. Pascal Pia, Paris, Folio, 1977.
- *Les Troubadours, Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, trad. René Lavaud et René Nelli, Bibliothèque Européenne, Paris, Desclée de Brouwer, 2e édition, 1960.
- LUPI Serge, « Herder », *Dictionnaire des Auteurs*, vol. 2, Paris, Laffont-Bompiani, 1980, p. 494.
- MARLOWE Christopher, *La Tragique Histoire du Docteur Faustus*, écrite vers 1589, trad. F.C. Danchin, édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- MURAT Michel (dir.), *L'allusion dans la littérature*. Actes du XXIVe Congrès de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), nov. 1998, Coll. Colloques de la Sorbonne, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, (1872), Klassiker, München, Goldmann (1895), 1976.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, coll. Folio Classiques, Paris, Gallimard, 1992.

- PEYRE Henri, « Romantisme », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1980, p.364–376.
- PICON Gaëtan, « La Poésie au XIXe siècle », *Histoire des Littératures*, t. 3, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1978.
- POE Edgar Allan, *The Black Cat and other Tales of Mystery*, followed by « William Wilson » and « The Man of the Crowd », trad. Charles Baudelaire, *Le Chat noir et autres nouvelles histoires extraordinaires*, édition bilingue, Paris, Arcadia Editions, 2000.
- PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19ème siècle : le romantisme noir*, Paris, Editions Denoël, 1977.
- PRZYBYSZEWSKI Stanislaw, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin, Fontane, 1892.
- RAFROIDI Patrick, *L'Irlande. Littérature*, Paris, Colin, 1970.
- RAINE Kathleen, *William Blake*, trad. de l'anglais par Nicole Tisserand et Michel Oriano, (édition originale : Londres, Thames and Hudson, 1970), Paris, Editions du Chêne, 1975.
- RITTER William, *Rêves vécus et vies rêvées*, Paris, Savin, 1891.
- SCHILLER, „Vorwort: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, in *Schillers Werke*, vol. 5, Hamburg, Standard Verlag, 1952.
- SCHILLING Robert, « Silanus », *Dictionnaire des Mythologies*, vol II, Paris, Flammarion, 1981, p. 438.
- SECRET François, « Pan », *Dictionnaire des Mythologies*, vol II, Paris, Flammarion, 1981, p.235.
- VERCOUTTER J., « Egypte. La religion égyptienne », *Encyclopédie Universalis*, vol.5, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1980, p.1036.

VIII. OUVRAGES DE REFERENCE

- BENOIT Annick et FONTAINE Guy (dir.), *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette Education, 1992.
- BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- FRENZEL Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1992.
 - *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1992.
- PERSIGOUT Jean Paul, *Dictionnaire de Mythologie Celtique*, Monaco, Editions du Rocher, 1985.
- VAN TIEGHEM Philippe, *Dictionnaire des littératures*, (Bagneux, Le Livre de Paris, 1976) 2^e édition, Paris, PUF, 1984.
- WIESE Benno von (dir.), *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen II*, Düsseldorf, August Babel Verlag, 1958.
- WILPERT Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1979.

INDEX DES OCCURRENCES MYTHIQUES

A

Achilles, 442
 Adam, 26, 28, 36, 37, 38, 57, 148, 169, 180, 182, 204, 225, 242, 281, 304, 305, 366, 367, 368, 373, 381, 395, 422, 502, 505
 Aedh, 427, 428, 429
 Agamemnon, 232, 233, 289, 371, 372, 444
Algabal, 10, 27, 29, 30, 34, 47, 146, 158, 159, 160, 162, 164, 184, 185, 188, 189, 465, 466, 467, 468, 471, 478, 506, 507, 508, 509, 512
 Amphion, 307
Anatole, 10, 96, 154, 264, 276, 377, 384, 405, 412, 413, 414, 421, 474, 493
 ange, 126, 134, 136, 138, 139, 140, 161, 183, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 276, 277, 278, 282, 283, 285, 286, 331, 334, 336, 384, 385, 396, 418, 421, 468, 469, 470
 Aodh, 427, 428
 Aphrodite, 189, 240, 241, 328, 345, 386, 391, 444, 445, 470
Apocalypse, 103, 267, 268, 269, 334, 416, 438, 471
 Apollon, 9, 182, 187, 211, 214, 284, 307, 310, 327, 333, 374, 444, 458, 460, 472, 474
 Apsara, 304, 305, 309
 Aristophane, 237, 341, 343, 348, 357
 Artémis, 93, 266, 267, 279, 310, 342, 392
 Astrée, 137
 Athéna, 217, 408, 442

B

Baldur, 474
 Béatrice, 167, 323, 327, 330, 331, 380, 381
 Bible, 19, 46, 54, 113, 165, 169, 247, 250, 267, 270, 298, 304, 331, 366, 371, 405, 416, 472, 479
 Brahma, 410, 419
Bricriu, 358, 359, 360, 361, 362

C

centaure, 118, 485
 César, 250, 254, 419
 Charites, 133
 Chimère, 144, 380, 402, 409
 Christ, 133, 137, 192, 252, 254, 262, 271, 280, 282, 306, 321, 359, 360, 366, 368, 373, 384, 399, 400, 413, 430, 435, 440, 443, 445, 447, 450, 460, 463, 469, 473, 474, 475, 478
 Chronos, 266, 297, 298, 299
 Circé, 69
 Conchubar, 448, 449
 Cuchulain, 10, 197, 232, 236, 237, 332, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 377, 433, 439, 447, 448, 449, 451, 452, 454, 455, 476, 478, 481, 496, 504

D

Dante, 23, 45, 47, 75, 87, 117, 121, 134, 167, 168, 225, 234, 243, 254, 303, 323, 324, 325, 330, 335, 380, 382, 432, 434, 438, 442, 471, 473, 478, 509, 520
 Dectora, 428, 448
 Deirdre, 197, 236, 237, 301, 448, 449, 450, 451, 478, 504
Dionysos, 9, 182, 245, 341, 368, 443, 447, 475, 478, 506
Divine Comédie, 243, 323, 324, 380, 438, 474
 Dodone, 47, 434, 435
 Don Juan, 16, 22, 237, 519
 drud, 463, 464, 465

E

éden, 33, 34, 245, 282, 284
 Elagabal, 472
 elfe, 129, 282, 290, 327, 328
 Emer, 237, 437, 448, 476
Enéide, 436
 Erinys, 388, 395
 Eris, 360
 Eros, 76, 134, 285, 343, 344, 345, 348, 349, 391
 Eurydice, 388
 Eve, 290, 304, 305, 367
Exode, 123, 281, 434

F

faune, 33, 143, 149, 178, 245, 279, 298, 299, 300, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 348, 349, 353, 364, 427, 457, 458, 459, 460, 461, 465, 500
Faune, 10, 13, 30, 36, 39, 75, 127, 142, 143, 146, 149, 154, 178, 202, 217, 219, 245, 261, 264, 278, 279, 293, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 376, 381, 385, 389, 398, 405, 412, 415, 421, 443, 457, 478, 480, 500, 501, 502
 Faust, 17, 22, 57, 69, 71, 99, 104, 119, 225, 261, 339, 340, 407, 408, 410, 411, 450, 480, 500, 522
 fée, 36, 171, 213, 238, 272, 274, 281, 282, 285, 287, 290, 293, 294, 296, 331, 431, 478
 Fomore, 425

G

Gauvain, 359, 360
Genèse, 81, 253, 281, 304, 331, 373, 380, 405, 500, 520
 Goll, 423, 424, 425, 426
 Graal, 77, 262, 269, 270, 290, 296, 308, 331, 359, 361, 363, 365

H

Hadès, 298, 391, 436
 Hamlet, 11, 22, 57, 93, 113, 119, 127, 219, 220, 223, 224, 334, 335, 336, 392, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 418, 420, 421, 478, 480, 488, 499, 503, 516, 517, 519
 Hanrahan, 364, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 453, 454
 Hârûn Al-Rashîd, 439
 Hector, 442
Hélène, 16, 57, 93, 197, 213, 301, 332, 371, 431, 436, 443, 445, 449, 450, 453, 478, 516, 520
Héliogabale, 34, 465, 466, 481
 Héro, 391
Hérodiade, 9, 10, 27, 30, 31, 34, 36, 39, 40, 41, 47, 58, 68, 75, 93, 112, 113, 116, 127, 142, 143, 147, 179, 202, 217, 219, 225, 243, 245, 260, 264, 267, 272, 277, 286, 317, 337, 338, 343, 348, 352, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412, 415, 420, 421, 436, 456, 465, 466, 467, 473, 476, 478, 480, 493, 499, 500, 512, 513
 Hérodiades, 30, 389, 392, 404
 Hésiode, 323, 347, 373, 438
 Homère, 23, 52, 170, 171, 231, 232, 234, 237, 245, 254, 423, 440, 442, 453, 458

I

Icare, 9, 259, 282, 284, 286, 323, 328, 329, 331, 332, 341, 408, 418, 421, 478
Igitur, 10, 39, 127, 180, 203, 224, 264, 286, 377, 379, 382, 383, 392, 402, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 419, 421, 468, 501
 Indra, 9, 164, 165, 302, 303, 304, 305, 308, 309, 314, 318
 Iseut, 322
 Isis, 47, 57, 58, 247, 266, 268, 281, 303, 314, 392, 403, 519

K

Kali, 410, 419

L

la Vierge, 11, 47, 121, 122, 123, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 144, 247, 262, 267, 270, 274, 331, 391, 445, 447, 450, 469, 478, 490
 Lear,, 119, 238
 Léda, 127, 136, 137, 197, 278, 279, 283, 332, 366, 367, 369, 374, 377, 440, 444, 445, 446, 501
 licorne, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 409, 410
 Lohengrin, 57, 77, 295
 Loreley, 74
 Lucifer, 334, 396

M

Manuel, 9, 302, 310, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 471
Maximin, 10, 11, 252, 321, 377, 465, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 478, 491, 498, 507, 509
 Maya, 403, 410, 419
 Méduse, 133, 296, 392, 393
 Michael Robartes, 118, 194, 195, 196, 197, 427, 428, 429, 437, 440, 441, 452, 454, 478
Mille et Une Nuits, 53, 201, 278, 416, 439
 Moïse, 281, 399, 434, 444, 474, 522
 Muse, 283, 323, 327, 335, 336, 387, 459, 460, 462

N

naïades, 10, 323, 342, 348, 350, 457, 461, 462, 463
 Narcisse, 69, 93, 180, 298, 326, 392, 393, 409, 459, 478
 Noé, 365, 366, 371, 375
 nymphe, 33, 157, 293, 304, 305, 306, 307, 309, 323, 341, 342, 343, 347, 348, 350, 459, 461, 465

O

Odyssée, 213, 262, 432
 Œdipe, 188, 232, 238, 291, 440, 445, 447, 448
Oisín, 197, 301, 426
Oisín,, 301
 ondines, 463
 Orchill, 424
 Orphée, 69, 93, 206, 210, 211, 218, 222, 284, 398, 399, 424, 433, 478, 498, 501, 516
 Ovide, 279, 341, 348

P

Pan, 10, 11, 93, 160, 210, 218, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 291, 292, 293, 323, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 347, 348, 353, 457, 459, 460, 461, 463, 465, 478, 487, 490, 495, 522, 524
 Paris, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 92, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 128, 130, 131, 134, 145, 148, 156, 159, 162, 169, 171, 175, 177, 178, 182, 185, 192, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 218, 224, 244, 259, 260, 261, 263, 264, 272, 276, 287, 289, 296, 310, 311, 323, 325, 339, 340, 349, 357, 358, 366, 372, 379, 386, 388, 389, 390, 392, 395, 399, 400, 403, 405, 408, 412, 414, 420, 422, 425, 434, 450, 453, 457, 458, 461, 465, 485, 486, 487, 490, 493, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525
 Parsifal, 77, 308, 331, 466
 Perséphone, 298, 391, 470
Phèdre, 404
Phraortes, 9, 302, 310, 311, 312, 313, 315, 319, 331
 Platon, 56, 80, 96, 243, 250, 254, 330, 345, 346, 348, 369, 414, 455
 Procné, 346
 Prométhée, 17, 71, 188, 237, 240, 280, 283, 286, 288, 334, 336

R

Raftery, 431, 453
 Rois Mages, 123, 265

S

Saint Jean, 10, 40, 136, 143, 267, 269, 285, 320, 321, 338, 355, 385, 390, 396, 397, 398, 399, 402, 403, 409, 410, 416, 430, 438, 476, 499
Sainte Cécile, 131, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 388, 405
Salomé, 11, 16, 34, 40, 41, 57, 58, 69, 93, 113, 127, 143, 338, 389, 390, 392, 400, 401, 403, 404, 430, 445, 456, 465, 478, 488, 513, 516, 517, 518
Salomon, 55, 340, 387
Satan, 57, 71, 267, 270, 277, 282, 355, 384, 418, 421
Saül, 123, 126, 272, 471
Scylla, 264, 418
Sidhe, 47, 293, 295, 424
sirène, 164, 293, 328, 331, 418, 419, 500
Sisyphe, 334
Siva, 410, 419
Sophocle, 18, 172, 232, 234, 237, 254, 291, 445
Sphinx, 69
Syrinx, 292, 342, 347, 348, 458, 459, 461

T

Thalie, 335, 336
Théogonie, 438
Troie, 52, 136, 213, 232, 289, 293, 360, 371, 434, 444, 450, 455, 520

U

Ulysse, 119, 213

V

Védas, 215, 216, 304, 307, 309
Vénus, 115, 144, 158, 278, 282, 285, 344, 345, 348, 350, 351, 380, 381, 394, 396, 418
Virgile, 137, 279, 325, 349, 388, 434, 435, 436, 442, 478

W

Wagner, 8, 46, 57, 70, 75, 76, 77, 90, 93, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 158, 159, 160, 164, 169, 170, 175, 216, 219, 220, 221, 223, 232, 303, 308, 382, 459, 466, 481, 501, 522